# 中國曲學研究

第三辑

《中国曲学研究》编辑委员会

河北大学出版社



封面题字：刘崇德
选题策划：何　东
责任编辑：何　东
赵彩霞
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞

ISBN 978-7-5666-0751-5

9 787566 607515 >

定价：42.00元

第三辑






河北大学出版社

**图书在版编目（C I P）数据**

中国曲学研究. 第3辑 / 《中国曲学研究》编辑委员会编. -- 保定 : 河北大学出版社, 2014.7
ISBN 978-7-5666-0751-5

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①中… Ⅲ. ①古代戏曲－文学研究－中国 Ⅳ. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第166001号

ZHONGGUOQUXUEYANJIU

封面题字：刘崇德
选题策划：何　东
责任编辑：何　东
　　　　　赵彩霞
装帧设计：赵　谦
责任印制：靳云飞

出版：河北大学出版社（保定市五四东路180号）
经销：全国新华书店
印制：保定市中画美凯印刷有限公司
开本：1 / 16（880mm × 1230mm）
字数：200千字
印张：18.25
版次：2014年7月第1版
印次：2014年7月第1次印刷
书号：ISBN 978-7-5666-0751-5
定价：42.00元

# 目　录

## 词学与唐宋音乐研究



## 宋元戏曲研究

## 明清戏曲研究



## 昆曲研究



## 地方戏曲声腔研究



## 曲苑新声




# 是“樯橹”而非“强虏”

## ——苏轼《念奴娇·赤壁怀古》异文考释

王兆鹏

苏轼名作《念奴娇·赤壁怀古》传刻本多，异文也多。最受人关注和争议的异文莫过于“樯橹灰飞烟灭”和“强虏灰飞烟灭”了。苏轼原作究竟是“樯橹”还是“强虏”？历来争议不断，莫衷一是。1957年《语文教学》杂志和稍晚的《光明日报》曾展开过一场“‘狂虏’还是‘樯橹’”的学术争鸣[①]，多数意见认为应作“樯橹”而不是“强虏”。但此后的各种宋词选注本还是各行其是，仍作“强虏”或“狂虏”。近年又有张权和李秋月撰《“强虏”乎？“樯橹”也》[②]的专文予以讨论，虽言之成理，但多是引据二手材料和今人的观点，说服力稍嫌不足。本文想在吸取前贤研究成果的基础上，对此问题作一集结式梳理和澄清。主要讨论三个问题：一、宋元传本中，有哪些本子是作“樯橹”，哪些本子是作“强虏”或“狂虏”？以明异文的渊源所自。二、最早的文本、即苏轼本人的原作是“樯橹”还是“强虏”？以作者本人的文本为依据，来判断何者为是、何者为非。三、为什么苏轼本人写的“樯艣（橹）”后来被改为“强虏”？

### 一、宋元传本是“强虏”“狂虏”与“樯艣”并存

北宋传刻的东坡词，早已失传，无从考究。南宋以来的东坡词传本，有的作“强虏”或“狂虏”，有的作“樯艣”。可以说，后世所传诸本，作“强虏”“狂虏”与“樯艣”都有

---

① 赵秋帆《“狂虏”还是“樯橹”》，《语文教学》1957年第3期；唐圭璋、金勤昌《是“樯橹”不应是“狂虏”或“强虏”》，《语文教学》1957年第5期；夏钦祥《“狂虏”和“樯橹”》，《光明日报》1959年6月7日；王世明《也谈〈念奴娇〉中的“樯橹”》，《光明日报》1960年2月28日。

② 《贵州教育学院学报》2006年第3期。

依据。

先说作“强虏”“狂虏”的宋元版本。

今传最早的东坡词本，是南宋高宗“绍兴初”（1131—1140年间）钱塘刻傅幹《注坡词》十二卷本。可惜傅注宋刻本已失传，今传诸本都是明清钞本，各钞本都是作“强虏”[1]。

其次是绍兴二十一年辛未（1151）曾慥编刻的《东坡词》本。曾慥有《东坡词拾遗跋语》说：

> 东坡先生长短句既镂板，复得张宾老所编并载于蜀本者，悉收之。江山秀丽之句，樽俎戏剧之间，搜罗几尽矣。传之无穷，想象豪放风流之不可及也。绍兴辛未孟冬，至游居士曾慥题。

曾慥原刊本今亦不存，明吴讷《唐宋名贤百家词》抄本《东坡词》二卷补遗一卷是从曾慥本抄出，吴本亦作“强虏”[2]。

南宋理宗淳祐九年己酉（1249）成书的黄升《唐宋诸贤绝妙词选》入选有赤壁词，作“狂虏”[3]。

元仁宗延祐七年（1320）刊《东坡乐府》，亦作“强虏”[4]。此本传布甚广，影响亦大。后世所录赤壁词作“强虏”者，多从此本出；作“狂虏”者，乃依据黄升《唐宋诸贤绝妙词选》。

次看作“樯艣”的宋元版本。

今传赤壁词文本作“樯艣”者，最早见诸文献的是胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三一。《丛话》成书于孝宗乾道三年（1167），曾全文抄录赤壁词，词中即作“樯艣”[5]。

元至正十一年（1351）刊本和明洪武刊本《草堂诗余》所选赤壁词，皆作“樯艣”[6]。元杨朝英《乐府新编阳春白雪》所录赤壁词，也作“樯艣”[7]。由此看来，录作“樯艣”者，也有宋元版本作依据。明清及现今所传诸本，都从宋元本出，不赘述。

---

① 参刘尚荣校证《傅干注坡词》，巴蜀书社1993年版，第48页。

② 吴讷《唐宋名贤百家词》，天津图书馆藏抄本。

③ 黄升《唐宋诸贤绝妙词选》，《四部丛刊》影明刊覆宋本。《文渊阁四库全书》本“狂虏”作“樯橹”。

④ 苏轼《东坡乐府》，古典文学出版社1957年影印元延祐刻本。

⑤ 胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三一，人民文学出版社1962年版，第231页。

⑥ 《增修笺注妙选群英草堂诗余》后集卷上，元至正十一年（1351）双璧陈氏刊本，台湾“国家图书馆”藏。洪武刊本《增修笺注妙选群英草堂诗余》，见吴昌绶、陶湘《景刊宋金元明本词》，上海古籍出版社1989年影印本，第443页。

⑦ 杨朝英《乐府新编阳春白雪》卷一，北京图书馆出版社2006年影印本。

## 二、东坡原词是作“樯艣”

赤壁词究竟是作“樯艣”还是“强虏”？追溯宋元版本，难定是非。从最早的版本看，似乎应从傅幹《注坡词》和曾慥本《东坡词》作“强虏”。但今传傅本、曾本，都不是宋刻原本，而是后人传抄本，传抄本是否完全符合宋刻本原貌，无从确证。

判断作品异文的是非，最理想的做法是依据作者的稿本或手写本。苏轼《念奴娇·赤壁怀古》的原稿本今已无从寻觅，但幸运的是，苏轼曾经手书的文本却有石刻遗存。湖北黄冈赤壁公园和太原双塔寺都藏有东坡草书赤壁词石刻。太原石刻为乾隆二十七年（1762）山西巡抚鄂弼依家藏旧搨摹勒，碑有篆书题名《苏长公大江东词》，词作原文为：

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发，羽扇纶巾，笑谈间，樯艣灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。

久不作草书，适乘醉走笔，觉酒气勃勃从指端出也。东坡醉笔。

词后有鄂弼题跋：

右东坡先生自书“大江东”词，乃醉后神到之笔，余家藏旧搨也。词与书并挟英伟劲杰之气，雅类其为人。余爱而重之，因复钩摹勒石，以广所传。按先生脱御史台狱，谪黄州团练副史，前后《赤壁》二赋,成于迁所。此词寄托略同，应亦是时所作。观其淋漓杯酒，意兴遄飞，伸纸挥毫，盎然天趣，非见道深而胸无块垒者能之乎？吁，信可爱而重也矣！乾隆二十有七年壬午仲夏西林鄂弼跋（后有“鄂弼”“竹间居士”二印）。

湖北黄冈赤壁公园今存石刻，为同治七年戊辰（1868）刘维桢翻刻。而据近人汪燊考订，黄州赤壁词石刻，原是“明郭凤仪重摹，经兵燹残破，仅遗数片于雪堂。清同治戊辰，又复翻刻”[①]。郭凤仪于明嘉靖二十七年戊申（1548）、二十八年己酉任黄州知府，其刻赤壁词即在此期间。郭凤仪同时还刻有“东坡老梅”并跋，跋有“迄今嘉靖戊申，枯本犹存”云

① 汪燊纂集、王琳祥点校《黄州赤壁集》卷十，华中师范大学出版社2010年版，第304页。按，此书初印于民国二十一年（1932）。又，光绪十年刊《光绪黄州府志》卷三十八亦载有《东坡手书四词石刻》，并录有原文。

云（石刻今存黄冈赤壁公园坡仙亭）。黄冈赤壁词石刻原文和东坡跋语，与太原石刻文字完全相同（参文末石刻照片），只是分行略有差异。

东坡草书赤壁词石刻，有人怀疑是伪作①。我们认为，即使东坡草书赤壁词的字迹是后人临摹或仿造（即从书法艺术的角度看不是真本而是赝本），但东坡草书的赤壁词文本内容却可信，因为南宋人所见东坡手书赤壁词的文本也是作“樯艣灰飞烟灭”。南宋王楙《野客丛书》卷二十四即记载：

> 淮东将领王智夫言，尝见东坡亲染所制《水调》词，其间谓“羽扇纶巾，谈笑处、樯艣灰飞烟灭”，知后人讹为“强虏”。仆考《周瑜传》，黄盖烧曹公船时风猛，悉延烧岸上营落，烟焰涨天。知“樯艣”为信然。②

王智夫所见“东坡亲染所制《水调》词”，显然是东坡自书赤壁词（只是将《念奴娇》词调误记成《水调》）。虽然我们不能肯定王智夫所见东坡所书赤壁词与今传石刻赤壁词一样是草书，但词中的“樯艣”却是高度一致，而且王智夫（或王楙）明确地说应是“樯艣”，“后人讹为‘强虏’”。王楙的记载，证明东坡草书赤壁词石刻文本之真实可信。

无独有偶。黄庭坚也有行书《念奴娇·赤壁怀古》词，只是不像东坡草书赤壁词那么著名。早在1957年，赵秋帆先生在讨论“狂虏”还是“樯橹”时就提及：“记得在黄庭坚书《念奴娇》条屏的拓片上是写着‘谈笑间樯橹灰飞烟灭’。”③可惜他没有详细说明黄庭坚书《念奴娇》拓片的详细情况，所以没有引起太多的关注。近年北京大学张鸣教授也曾据中国国家图书馆藏裴景福《壮陶阁续帖》影印黄庭坚行书《大江东去帖》来校勘苏轼赤壁词的异文，指出“东坡手书石刻和《山谷书东坡〈大江东去帖〉》的文字基本一致，这确实值得注意”④。

但张鸣教授没有肯定黄庭坚行书《大江东去词》是否为山谷真迹，而书法界是将《壮陶阁续帖》本黄庭坚行书《东坡大江东去词》列作“伪迹”的⑤。书法界的判断，是依据书法风格来定，他们认为字迹若是他人临摹、仿写，即为伪作。我们从词作文献的角度看，只要词

① 如郭沫若《读诗札记四则》：“传世有《至宝堂法帖》及《雪堂石刻》载有东坡醉笔《赤壁怀古》……，毫无疑问是假造的。”（载《光明日报》1982年4月16日）另参丘述尧《郭沫若〈读诗札记四则〉指疵》，《华南师范大学学报》1984年第1期。

② 王楙《野客丛书》卷二四，中华书局1987年版，第273页。

③ 赵秋帆《“狂虏”还是“樯橹”》，《语文教学》1957年第3期。

④ 见张鸣《宋金“十大曲”（乐）笺说》，《文学遗产》2004年第1期。

⑤ 如水赉佑《黄庭坚伪迹考叙》即将黄庭坚行书《东坡大江东去词（搨本，刻于<壮陶阁续帖>）》列作“伪迹”，载刘正成主编《中国书法全集》第35卷，荣宝斋出版社2001年版，第22页。

作文本的内容文字跟书法者本人所写的文字内容一致，即使文本的字迹是后人临摹和仿写，其词作文本也是真实可信的。从文学文献的立场来看，山谷行书《大江东去词》文本的真实可信度非常高，理由如下：

其一，黄庭坚行书《大江东去词》，南宋洪迈有记载，元初赵孟頫有仿写本。洪迈《容斋随笔》载：

向巨原云：元不伐家有鲁直所书东坡《念奴娇》，与今人歌不同者数处[①]。

元不伐名勋，是山谷门生[②]，他收藏山谷所书赤壁词，自属可能。赵孟頫曾见过黄庭坚所书赤壁词，并仿其笔意自书一本。明人张丑《清河书画舫》就著录有赵孟頫行书"《大江东去》，依鲁直书"[③]。所谓"依鲁直书"，是仿其笔意而书。

其二，黄庭坚行书《大江东去词》纸本真迹，曾为明代书画鉴藏家收藏。先是为权臣严嵩所有，后归长洲韩世能，张丑欲购之而未得。张丑（1577—1643）谓：

（黄庭坚）元祐丁卯岁行书《大江东去》词，全仿《瘗鹤铭》法。后附《次韵子瞻题郭熙秋山图》诗，小楷精紧。右帖高头长卷，颇属合作，惜纸墨不甚称耳。今在韩太史存良家，余屡欲购之亦未得。本严分宜故物也 。[④]

韩世能（1528—1598），字存良。严分宜，即严嵩，江西分宜人，故称。与张丑同时而略早的詹景凤（1532—1602），也曾鉴赏过韩世能所藏山谷行书《大江东去词》帖，有跋云：

韩敬老收山谷书坡翁《大江东词》，字如拳大，鹤膝蜂腰，怪怪奇奇，笔若骨消，了无肌肉，后自题叙乃七言古诗，笔滋墨腴，秀润雅畅，字如《圣教序》大。[⑤]

韩世能藏本山谷行书《大江东去词》帖，是纸本真迹，故能清晰辨认出词后题叙是用小

---

① 洪迈《容斋随笔》续笔卷八《诗词改字》，上海古籍出版社1996年版，第317页。

② 黄庭坚《山谷集》别集卷十《与元勋不伐书》题下注云："勋，圣庚之子。自元祐初从山谷游，几二十年。终春陵太守。"周紫芝《太仓稊米集》卷五九亦载："十五年而得具茨元不伐。具茨，太史黄公客也。"厉鹗《宋诗纪事》卷四十："元勋，字不伐，阳翟人。政和间知宁国县事。"按，具茨，即阳翟。

③ 张丑《清河书画舫》卷十下，《影印文渊阁四库全书》本。

④ 张丑《清河书画舫》卷九《黄庭坚》，《影印文渊阁四库全书》本。《御定佩文斋书画谱》卷九十四、卞永誉《式古堂书画汇考》卷十一《书画舫》亦载此条，可参。

⑤ 詹景凤《詹东图玄览编》卷三，《中国书画全书》第四册，上海书画出版社1999年版，第32页。

楷书写的七言古诗《次韵子瞻题郭熙秋山图》，能欣赏到“小楷精紧”“笔滋墨腴，秀润雅畅”。而后来所传石刻拓本词后文字模糊不清，无法辨认[①]。王世贞（1526—1590）也曾为山谷行书《大江东去词》帖题跋云：

铜将军铁着板唱“大江东去”，固也。然其词跌宕感慨，有王处仲挝鼓意气，旁若无人。鲁直书莽莽，亦足相发磊块。时阅之，以当阮公数斗酒。[②]

韩世能、詹景凤、张丑和王世贞，都是明代著名的书画鉴赏家、收藏家，他们都没有对《山谷书东坡大江东去帖》表示过怀疑，表明他们所见是真迹。如果不是真迹，韩世能家也不会珍藏而不肯出售，以至于张丑“屡欲购之亦未得”。

韩世能藏真迹，今不知其下落。近人裴景福于民国八年己未（1919）购得一本，并影刻于《壮陶阁续帖》中。裴景福《壮陶阁书画录》卷四著录云：

宋黄山谷书东坡大江东词卷，麻纸，色黄，高工尺九寸三分，四纸，长一丈六寸，无昔人藏印，殆割去也。每行三四字，楷行大草相间，卷尾用“黄氏庭坚”朱文、“山谷道人”白文二印。弇州山人跋已失去。……己未九月，吾乡李姓常卖铺持来求售，装潢倒置，而索价颇昂，余一见惊叹，磋磨久之，始肯割让。此亦鲁直元祐间一巨迹也。为之狂喜，即寄吴门，付良工装池并影照刊入《壮陶阁帖》，以垂不朽。景福识于蚌滨[③]。

今中国国家图书馆所藏《壮陶阁续帖》本即裴氏依其所购之本影刊。裴氏所购本，没有前人藏印，也没有王世贞（弇州山人）跋，疑非韩世能原藏真迹，很可能是临摹仿写本。书法界将《壮陶阁续帖》本定为伪迹，不为无因。今山东嘉祥县武氏祠所藏石刻山谷行书《大江东去词》和日本昭和四年（1930）东京美术书院影印石刻搨本，字形笔迹跟《壮陶阁续帖》本有些差异，显然是临摹仿写本，而不是据真迹上石。

虽然今传《壮陶阁续帖》本和山东嘉祥县武氏祠所藏石刻（参文末附照片），从书法的角度看都属“伪迹”，但从文学文本的角度看，却真实可信。站在文献学的立场考量，临摹仿写本与真迹原本的关系，相当于重印本与原刊本的关系。原刊本真实可信，据之重印的版

① 明盛时泰《苍润轩碑跋纪》著录《宋黄鲁直行书大江东去词》即说：“右后有跋，已模糊。”（《四库全书存目丛书》本，第278册，第73页）所见即为石刻本。今传石刻和拓本，词后文字都模糊不清。

② 王世贞《弇州四部稿》卷一百三十六《山谷书东坡大江东去帖》，《影印文渊阁四库全书》本。

③ 裴景福《壮陶阁书画录》卷四，北京学苑出版社2006年版，第119—120页。

本亦真实可信；同理，山谷行书《大江东去词》影刊本和石刻本，都是从山谷行书真迹原本临摹仿写而来，自然也是真实可信的文学文本。

说明了山谷行书《大江东去词》词的来历及其可信度，再看其所书词作的内容。《壮陶阁续帖》本和山东嘉祥县藏石刻山谷行书词原文皆作：

大江东去，浪淘尽[①]、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，笑谈间、樯艣灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。庭坚书。[②]

巧合的是，山谷行书的文本除“人间如梦”与东坡草书的“人生如梦”一字不同外，其他文字都高度相同，特别是“笑谈间、樯艣灰飞烟灭”句是惊人的一致，不仅“樯艣”二字相同，连“笑谈间”三字全同。宋元以来所传各本，都是作“谈笑间”，而东坡草书和山谷行书本是作“笑谈间”。如果东坡草书本和山谷行书本是后人伪造，那只会据宋元以来所传各本作“谈笑间、樯艣（或强虏）灰飞烟灭”,而不可能共同造出个“笑谈间”。正因为山谷是据东坡手写本所书，所以山谷行书本文字与东坡草书本文字高度一致。

前引张丑《清河书画舫》卷九载，山谷行书《大江东去词》作于元祐二年丁卯（1087）。这年山谷和东坡都在汴京朝中任职，二人往来密切，诗词唱和频繁，山谷曾依东坡原唱《郭熙画秋山平远》作《次韵子瞻题郭熙画秋山》[③]，并用小楷将此诗抄录于《大江东去词》后。元祐二年，山谷43岁，距元丰五年（1082）东坡在黄州作《大江东去词》仅隔5年。所以，山谷行书东坡《大江东去词》是现今可考传世最早也是最可信的文本（东坡草书赤壁词作年不详）。

## 三、“强虏”是南宋人所改

东坡原词是“樯艣”，为何到了南宋被改为“强虏”呢？前引王楙《野客丛书》就明确说“樯艣”被“后人讹为‘强虏’”。其实，南宋人改“樯艣”为“强虏”，不是无心之讹，却是故意而为。

---

① 《壮陶阁续帖》本“去、浪”二字原损。

② 裴景福《壮陶阁书画录》卷四，北京学苑出版社2006年版，第119—120页。

③ 参《苏轼诗集》卷二八，中华书局1982年版，第1509页；孔凡礼《苏轼年谱》卷二十六，中华书局1998年版，第779页；郑永晓《黄庭坚年谱新编》，社会科学文献出版社1997年版，第198页。

试比较两则记载。张端义《贵耳集》云：

> 李季章云：苏东坡作文，爱用佛书中语，如《赤壁怀古》词所云“羽扇纶巾，谈笑间樯艣灰飞烟灭”，所谓“灰飞烟灭”四字，乃《圆觉经》中语，云：“火出木烬，灰飞烟灭也。”

孙宗鉴《东皋杂录》曰：

> 李章奉使北庭时，馆伴发一语，云：“东坡作文，多用佛书中语”。李答云：“曾记赤壁词云：‘谈笑间狂虏灰飞烟灭。’”所谓“灰飞烟灭”四字，乃《圆觉经》语，云：“火出木烬，灰飞烟灭。”北使默无语。[①]

张氏与孙氏所述内容大体相同，只是语境略异。张氏是引李季章（即李壁）的评论，而孙氏则把李季章的评论改为李章（疑当作李季章[②]）与金朝外交使臣的对话。李季章原来的引文是作“樯橹灰飞烟灭”，可到了李章使金回答北方馆伴使的问话时，却故意将“樯艣”改为“狂虏”，借以影射讽刺金人。这两条记载，可以让我们领悟到南宋所传东坡词集和词选将“樯艣”改为“狂虏”或“强虏”的缘故，原是借以寄寓对金人的蔑视。黄升《唐宋诸贤绝妙词选》所录赤壁怀古词作“狂虏”，就是出自《东皋杂录》。

南宋人改“樯艣”为“狂虏”或“强虏”，虽事出有因，却不合情理，不合东坡词的原意。

从情理上看，作“强虏”于理不通。三国时孙吴与曹魏的赤壁之战，不是华夏与夷虏之战，苏轼绝不会以“强虏”或“狂虏”来指称曹魏军队，薛瑞生先生《东坡词编年笺证》对此已有论说[③]。

就词意而言，作“樯艣”更贴切。因为赤壁之战中，周瑜是指挥东吴军队火烧曹魏战船，“烟炎涨天”[④]。词作“樯橹灰飞烟灭”，更富有真实感和现场感。如作“强虏”，则显

① 陶宗仪《说郛》卷四十下，上海古籍出版社1988年影印《说郛三种》本，第1855页。“虏”字原作空白，依词意补。按，孙宗鉴（1077—1123）为北宋人，徽宗宣和五年（1123）已去世。其书不应载有李壁之事。此条当系误入《东皋杂录》。涵芬楼本《说郛》卷二所录《东皋杂录》即无此则。《宛委山堂》本和《四库全书》本《说郛》卷四十《东皋杂录》将此则录入原书之末，也显示出从他书窜入的迹象。

② 李壁曾于宋宁宗开禧元年、金章宗泰和五年（1205）出使北庭（金）。《宋史》卷三九八《李壁传》：“壁受命使金，……壁至燕，与金人言，披露肝胆，金人之疑顿释。”《金史》卷六二《交聘表》：泰和五年“闰八月辛巳，宋试吏部尚书李壁、广州观察使林仲虎贺天寿节”。

③ 参薛瑞生《东坡词编年笺证》，三秦出版社1998年版，第360页。

④ 陈寿《三国志·吴志》卷九《周瑜传》，中华书局1971年版。

得空泛。

从语源上看，亦应作“樯艣”。东坡赋诗作词，几乎无一语无来历。“灰飞烟灭”四字的字面固然源于《圆觉经》，而“樯艣灰飞烟灭”句意，则是来源于李白《赤壁歌送别》之“二龙争战决雌雄，赤壁楼船扫地空。烈火张天照云海，周瑜于此破曹公”。“樯橹灰飞烟灭”，是化用“楼船扫地空”之意。《增修笺注妙选群英草堂诗余》注引李白《赤壁歌》后特地指出：“诸本多作‘强虏灰飞烟灭’。按，李白此歌，既曰‘楼船扫地空’，则用‘樯艣’二字，其义优于‘强虏’。”[①]

从语用的角度看，“强虏”是南宋人的惯用语，而北宋人很少使用。检索《全宋诗》，“强虏”共出现14次，北宋只有王禹偁在《怀贤诗》用过一次：“和亲绝强虏，谋帅用悍卒。”而南宋诗人却用了13次，如吕本中《昨日之热一首赠赵彦强》“是时强虏在城下，耳犹厌听贼营鼓。岂知丧乱到江南，同向宣城过残暑”、王十朋《太白昼见》“誓雪国耻还封疆，强虏当弱吾当强”，等等。北宋的苏轼，用“强虏”的概率很小，到了南宋，南宋人久受金人欺凌，故南宋人喜用“强虏”来指称和暗示金人。正是在这种语境中，东坡赤壁词的“樯艣”被改为“强虏”。

无论是从情理、词意看，还是从语源、语用来看，都应是“樯艣”而非“强虏”。更有东坡本人的草书和山谷的行书文本作为坚确的文献依据，于今，《念奴娇·赤壁怀古》的异文是“樯艣”而非“强虏”，似可定谳。

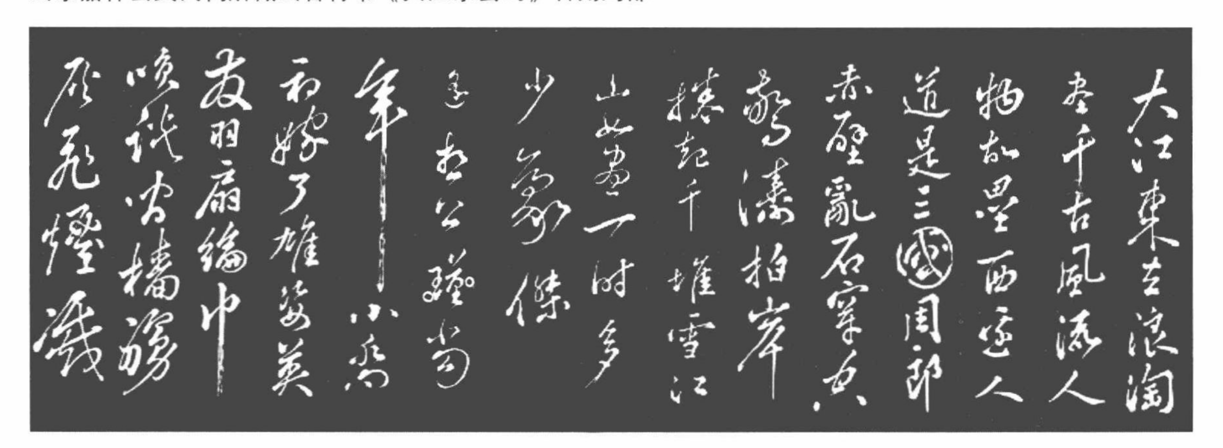
作者单位：武汉大学文学院

① 吴昌绶、陶湘《景刊宋金元明本词》，上海古籍出版社1989年影印本，第443页。

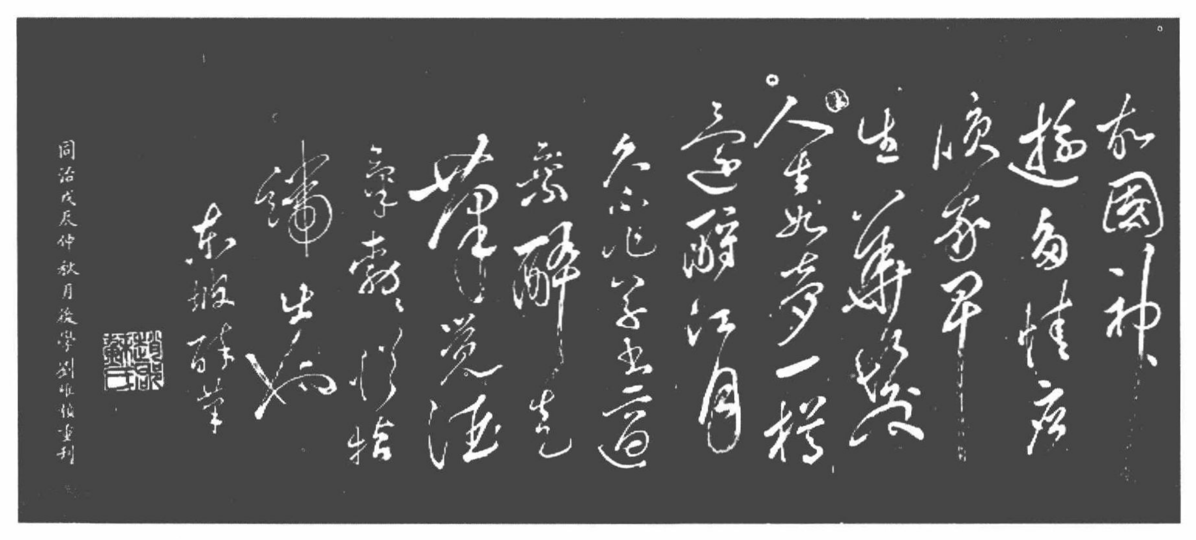
附：图片三幅



山东嘉祥县武氏祠所藏山谷行书《大江东去词》石刻局部



湖北黄冈赤壁公园藏东坡草书赤壁怀古词石刻



《壮陶阁续帖》本山谷行书《大江东去词》局部

# 吴梦窗词校勘札记[①]

## ——戈载校选本与杜文澜钞刻本

孙　虹　孙龙飞

## 一、梦窗词四卷本述略

晚宋著名词人吴梦窗词集今无宋元旧椠传世，目前所能见到的最早词集版本都是明刻本或明钞本。一卷系列有张廷璋万历二十六年（1598）的钞本[②]，四卷本系列有毛晋崇祯三年（1630）汲古阁刻本[③]（简称明钞本、毛本）。毛刻四卷本因行世较早，在很长时间内都是梦窗词集校勘的唯一祖本，因此，校本也以四卷本为多，其中重要词集校本有十一种：陆贻典、毛扆（毛晋之子，字斧季）等人校汲古阁刻本[④]、四库全书本、戈载校钞本[⑤]、曼陀罗华阁丛书杜文澜钞本与刻本[⑥]，王鹏运、朱祖谋合校四印斋初刻本与复刻本[⑦]；朱祖谋无著庵校

---

① 本文为国家社科基金后期资助项目《梦窗词集校注笺证》的阶段性成果，批号11FZW011。

② 今藏国家图书馆。

③ 此指毛晋《宋六十名家词·梦窗词稿》，上海古籍出版社1989年据博古斋景印明汲古阁刊本。

④ 《宋名家词·梦窗甲乙丙丁稿》，明崇祯三年（1630）毛氏汲古阁刻，陆贻典、黄仪、毛扆、季锡畴、瞿锡邦校并跋，何煌、何元锡校本，今藏国家图书馆。

⑤ 今藏台北国家图书馆。

⑥ 杜文澜校刊《梦窗甲乙丙丁稿》（钞本和刻本各一种），钞本今藏北京大学图书馆。刻本为清咸丰辛酉（1861）曼陀罗华阁丛书本。

⑦ 王鹏运、朱彊村校刊《梦窗甲乙丙丁稿》，四印斋刻本。光绪己亥（1899）初刻，光绪甲辰（1904年）重刻。

本[1]、郑文焯校批梦窗词诸本[2]、四明丛书张寿镛校刊本[3]［简称毛扆本、四库本、戈校本、杜钞本、杜刻本（统称杜本）、王朱初刻本、王朱复刻本（统称王朱本）、朱二校本、郑校本、郑批本（统称郑本）、四明本］。本文中涉及的还有清代选本戈载《宋七家词选·梦窗词选》（简称戈选，与戈校统称戈本）。

四卷本系列中祖本与校本的词作数量曾发生过变化：毛本《梦窗四稿》收词338首，又于《梦窗补遗》收词9首，共收词347首，其中误入11首，重复刻录7首，实得梦窗词329首。之后，戈校本录词297首，误入8首，实收梦窗词289首（戈选录入115首，与校本并不完全重合，而是校本的补充）。杜本则在毛本基础上删误6首、删复7首，又从各选本中补出11首作为《续补遗》，收词345首，尚存5首误入，实得梦窗词340首。王朱本删去4首误入词，并补入2条断句。王朱本谓从选本录入的11首补遗词，与杜本实同。朱二校本汰尽最后1首误入词。《梦窗词稿》遂以340首词，2条断句的“庐山真面”行世。

在四卷本梦窗词校勘过程中，词集祖本毛本与早期校本杜本最受讥弹。王鹏运《梦窗甲乙丙丁稿·述例》（简称《述例》）“毛刻失在不校，舛谬不可胜乙。杜刻失在妄校，每并毛刻之不误者而亦改之”[4]，此论殆成毛本、杜本定谳。又因为杜本多从同戈本，故而殃及戈氏亦蒙责难。郑文焯黜戈砭杜，持论最坚，其《杜刻〈梦窗词〉跋》曰：

> 汲古毛氏，始刻梦窗甲乙丙丁稿，随得随入，不复诠第，踳驳错复。至戈顺卿选《宋七家词》，乃稍稍订正，苦无善本足资佐证。戈氏又黔浅寡暗，缪托声家，动以意窜易，于毛刻之讹敚墝可斠订者，漫无关究。秀水杜氏，墨守一先生言，粗为勘正，附会实多。[5]

实际上，戈本、杜本是四卷本梦窗词稿校勘史上不可或缺的重要环节，并且，戈杜二氏都是清代中期吴中词派的中坚，精通律吕，而且，戈杜二氏四种版本中戈校本、杜钞本海内孤行，寓目者寥寥，所以尚无学者对四种版本做出度越王鹏运、郑文焯的具体评述。

---

① 朱彊村校刊《梦窗词》，清光绪戊申（1908）无著庵刻本。

② 据吴熊和《郑文焯批校梦窗词》，郑文焯一生数校梦窗词，有多个校本，最主要的是《梦窗词校议》和以王鹏运四印斋初刻本《梦窗甲乙丙丁稿》为底本的《手批梦窗词》，见吴熊和《吴熊和词学论集》，杭州大学出版社1999年版，第300页。本文所据《郑文焯校议》为四明丛书本《梦窗词集》，广文书局1971年版。《郑文焯手批梦窗词》为“中央研究院”中国文哲研究所筹备处1996年影印本。

③ 张寿镛校刊四明丛书本《梦窗词集》，广文书局1971年版。

④ 王鹏运校刊《梦窗甲乙丙丁稿》，光绪己亥（1899）四印斋校本，跋尾第1页。

⑤ 郑文焯《梦窗词跋》，孙克强 杨传庆辑校《大鹤山人词话》，南开大学出版社2009年版，第304页。

## 二、戈载批校本、选本

郑氏谓戈选本“苦无善本足资佳证”。戈氏虽然从未明言戈校本与戈选本的关系，但无论孰为前后，资为校勘者皆是后之校家鲜见的词集与选集。戈载《梦窗词选》跋曰：

盖因子晋刻书，得书一种，即付梓人，刊成便为了事，初不知所谓校勘也。……后其子斧季，深明其弊，曾求善本重校。今六十一家中，或刻本或抄本，自宋至今，尚有流传。予前在戴竹友太守家，见其旧藏宋本不少，曾先刻第四集十家，馀集亦多校者，惟梦窗词则绝无宋本。略有斧季校语，惜不全备。[①]

说明戈氏曾亲见毛扆校本，另外，戈校本注明“朱选”者10首（与后人经见的朱存理《铁网珊瑚》所录“新词稿”16首不重合），“范选”者28首，后来著名校家如杜文澜、王鹏运、朱祖谋、郑文焯，仅杜文澜亲见毛扆校本[②]；而“朱选”“范选”都已经失传，其校勘意义不言自明。所以戈氏资为佳证者，实有善本甚至珍本。因为戈选本无校语，以下以明钞本为正例的条陈，举戈校本为例，戈选本仅作为佐证。

（一）戈校本以韵律校词。如：

①《木兰花慢·饯赵山台》：清奇。好借秋光，临水色、写瑶卮。

②《法曲献仙音·秋晚红白莲》：啼绡粉痕冷。宛相向。指汀洲。

③《木兰花慢·饯韩似斋赴江东鹾幕》：悠扬。霁月清风，凝望久、郧山苍。

戈氏是《词林正韵》的作者，最重律韵，校批梦窗词，正所谓驾轻车以就熟路。①秋光，戈校本：“‘光’字宜韵。”梦窗同调词中“开尊。重吊吴魂”，“年年。叶外花前”，皆叶短韵。故戈氏有此校语。②引句为上阕结句和下阕首二句。戈校本：“末句应作‘啼痕宛相向’。后阕起句应作‘绡粉冷、指汀洲’。”这是因为上结“冷”字以吴音（棱浪切）叶韵，以方音土语押韵为格律派所禁忌。刘永济《词论》（卷上）：“宋人词有以方音为叶者，如：……吴文英《法曲献仙音》‘冷’、‘向’同押；陈允平《水龙吟》‘草’、‘骤’同押。此皆以土音叶韵，究属不可。”③毛本作“霁月。清风凝望久，悠扬。郧山苍。”戈校本：“应作‘悠扬。霁月清风，凝望久、郧山苍。’”这是根据毛扆本

---

① 戈载《宋七家词选·吴文英词选》，清光绪乙酉（1885）曼陀罗华阁重刊本，卷四第38页。

② 毛扆本校勘价值，笔者在《吴梦窗词校勘札记——毛晋本及毛扆校本》（《井冈山大学学报》2012年第6期）一文已作阐述，此不赘。

的移删改成的韵句。与明钞本押韵契合。

（二）戈校本校出讹字，指迷方来。如：

①《瑞鹤仙·寿史云麓》：算金门听漏，玉墀班早，赢得风霜满面。

②《水龙吟·寿嗣荣王》：新栋晴翚凌汉。半凉生、兰檠书卷。

③《绕佛阁·赠郭季隐》：镜里半鬓雪，向老春深莺晓处。

④《尾犯·甲辰中秋》：竹房苔径小，对日暮、数尽烟碧。

⑤《探芳信·麓翁小园早饮》：小阑干、笑拍东风醉醒。

①班早，毛本作“班平”。戈校本：“‘平’字讹。”②兰檠，毛本作“兰繁”。戈校本：“‘兰繁’字误。”③向老，毛本作“词老”。戈校本：“‘词’字讹。”④“对日暮”二句，毛本作“对日暮、教烟碧”。毛扆本改“教”为“数”，并增“尽”字。戈选从。戈校本虽未改字，然校曰：“‘对日’句有讹字。”此处上句的“小”字入“数尽”句，隐写征鸿。意思是日暮碧云将合时，不唯不见佳人，且数尽天空征鸿，鸿雁渐行渐没，却不见带回书信。意颇同集中《新雁过妆楼》：“小黄昏，绀云暮合，不见征鸿”（倒文为“黄昏绀云暮合，不见征鸿小”）。⑤醉醒：毛本作“醇醒”。戈校本：“‘醇’字讹，或‘醉’字。”已与明钞本相合。

（三）戈校本创拟疑删补之法。如：

①《水龙吟·云麓新葺北墅园池》：浮碧亭□，泛红波迴，桃源人世。

②《夜行船》：红叶中庭，绿尘斜曳，应是宝筝慵理。

③《三姝媚·姜石帚馆水磨方氏会饮》：付与金衣清晓，花深未起。

①浮碧亭□：毛本作“浮碧亭”三字。戈校本：“失一字。疑‘宽’字。”②绿尘斜曳：毛本作“绿尘斜□”。戈校本：“阙一字，拟‘柱’。”梦窗《还京乐》有句形容奏筝曰：“雁斜玫柱，琼琼弄月临秋影。”古筝弦柱为玉质，且如雁行斜列。刘禹锡《伤秦姝行》可以为证：“青牛文梓赤金簧，玫瑰宝柱秋雁行。”玫瑰，美玉的一种。杨铁夫《吴梦窗词笺释》（简称杨笺）拟补与戈校本暗合：“‘斜’下空格，拟补‘柱’字。何以‘尘’？以‘慵理’故，以下句足上句意。‘筝’‘柱’二字，拆分两句，又一法门。”③金衣，毛本作“娇莺金衣”。但《三姝媚》词调各家俱九十九字，唯梦窗此调多二字，戈校本：“应去‘金衣’二字。”后之校家也认为四字必去其二。如王朱初刻本校曰：“按歇拍多二字，《词谱》收作又一体。详玩词语，似‘娇莺金衣’四字必衍其二。或旧本‘娇

莺’下有‘一作金衣’小注，毛刻误入，正文遂至此讹。”王朱复刻本增校曰：“陶谷《清异录》云：‘黄莺，一名金衣公子。’似不应并举也。”郑校亦曰：“‘金衣’二字疑衍。”杨笺：“‘金衣’即莺，盖初稿用‘娇莺’，后改为‘金衣’，后人不解，遂并书之。”①句、③句戈校本虽不同明钞，但皆可以存异证，用备一说。另如，《醉落魄》毛本词题作“赠藕花洲”。戈校本：“此是赠尼之作。”根据是集中《醉落魄》词题为“题藕花洲尼扇”，王朱本据《醉落魄》补“尼”字，也与戈校不谋而合。前引戈氏校语中“应作”“或”等亦属此例。

（四）戈校本还尝试从词作风格辨别词作真伪。如：

《东风第一枝》：曾被风容易送去。曾被月等闲留住。似花翻使花羞，似柳任从柳妒。不教歌舞。恐化作彩云轻举。

戈校本：“非梦窗词。”杨笺亦有此疑，并引朱彊村、陈东塾指出“曾被风”四句“彊师云：漂滑，殊不类梦窗集中语。”“陈东塾云：‘炼句须以疏爽句间之。’然则疏爽句亦应以炼句间之明矣。今四句俱属疏爽句，确不类吴词。”[①]所见不求与前人合而不得不合。

## 三、杜文澜刻本、钞本

杜文澜博览群书，深究词律，王鹏运、郑文焯所谓“失在妄校”、“附会实多”，并非平正之论。杜氏《重刊吴梦窗词稿·凡例》曰：“毛子晋汲古阁刊本失于勘校，脱落舛误甚多，此四稿别无宋刻可校，因就各家选集逐阕核对，约得十之五六。”[②]杜本在各家选集基础上或求正前贤，或广立异证，提升了校勘质量，更重要的是，明确创立了词籍校勘体例。条述如下。

（一）杜本校改皆得自词选甚至词选所据之本，并能自加裁断。如：

①《莺啼序》：殷勤待写，书中长恨，蓝霞辽海沈过雁。

②《惜秋华·七夕》：宫漏未央，当时钿钗遗恨。

③《倦寻芳·花翁遇旧欢吴门老妓李怜》：坠瓶恨井，分镜迷楼，空闭孤燕。

---

① 杨铁夫笺释、陈邦炎等校点《吴梦窗词笺释》，广东人民出版社1992年版，第285页。

② 杜文澜校刊《梦窗甲乙丙丁稿》，曼陀罗华阁丛书，北京大学图书馆藏本。

④《醉蓬莱·七夕》：月弹琼梳，冰销粉汗，南花熏透。

⑤《瑞鹤仙·赠道女陈华山内夫人》：□华峰□□，低屏横幅，春色长供午睡。

⑥《金缕歌·陪履斋先生沧浪看梅》：遨头小簇行春队。

⑦《永遇乐·过李氏晚妆阁》：锦溆维舟，青门倚盖，还被笼鹦唤。

①殷勤，毛本作“般动”。杜本从《词纬》改。②钿钗遗恨：毛本“钿钗送遗恨”。杜本从《词谱》删。③空闭孤燕，毛本作“空闲孤燕”。杜本从戈选改。④月弹，毛本作“月蝉”。戈校本眉注“弹”字。杜本从改，校曰：“‘蝉’字应仄。疑‘弹’字或‘蚀’字之误。”⑤华峰，毛本无空格。《词综》作“少华峰头有”。杜本从《词综》补出方空。⑥行春，毛本作“行香”。杜本从《中兴以来绝妙词选》改。此写太守劝农之行，语本杜甫《严中丞枉驾见过》：“元戎小队出郊坰，问柳寻花到野亭。”⑦笼鹦，毛本作“笼莺”。杜本从戈选改。此用霍小玉典，见蒋防《霍小玉传》：“庭间有四樱桃树；西北悬一鹦鹉笼，见（李）生入来，即语曰：‘有人入来，急下帘者！’生本性淡雅，心犹疑惧，忽见鸟语，愕然不敢进。”李惟《霍小玉歌》：“西北槛前挂鹦鹉，笼中报道李郎来。”周邦彦《荔枝香近》：“何日迎门，小槛朱笼报鹦鹉。共剪西窗蜜炬。”亦用此典。所引《永遇乐》悼李姓亡妓，谓晚妆阁为先前惯来之地，笼中无情鹦鹉尚能相唤，人情何以能堪；作“笼莺”则无谓。

杜本从改后，有的加以说明，能使读者知其所以然。如《菩萨蛮》：“无情牵怨抑。画舸红楼侧。”怨抑，毛本作“怨柳”，杜本从戈选改。校曰：“失韵。”或能存一异证。如《解连环·留别姜石帚》：“思和云结。断江楼望睫，雁飞无极。”云结，杜本从戈选作“云积”。校曰：“（云结）出韵”。

（二）杜本所据毛扆校本、姚子箴钞本为后之校勘家所未见，杜本据以厘句改字，后人从改，因之而有版本依据。先看从毛扆校本諟正的句例：

①《渡江云·西湖清明》：还始觉、留情缘眼，宽带因春。

②《水龙吟·癸卯元夕》：嬉游是处，风光无际，舞葱歌蒨。

③《梦行云·和赵修全韵》：娇笙微韵，晚蝉理秋曲。

④《珍珠帘》：蜜沉烬暖萸烟袅。层帘卷、伫立行人官道。

①“留情”二句，毛本作“留情缘宽，带眼因春”。②理秋曲，毛本作“乱秋曲”。③歌蒨：毛本作“歌旧”。④层帘卷：毛本脱此三字。以上四句杜本皆据毛扆本校改或增补。

再看杜氏从姚子箴校本改正的句例。《蕙兰芳引·赋藏一家吴郡王画兰》：“清洗九秋

涧绿。奉车旧畹”，毛本作“□□□□□□，清洗九畹”。杜刻本“从姚子箴钞本补”，已同明钞本正例。郑氏手批：“姚钞悉与明钞本合，不得谓其无据。‘畹’字均，盖谓吴郡王戚畹之意，传钞不解，遂以‘畹’属上‘九’字下，以为其用楚词‘九畹’切兰，致有讹脱。空阙六字，得明钞可以据订。”[①]再如《木兰花慢·重泊垂虹》，毛本词题作“重泊”。杜本据姚子箴校本增“垂虹”二字。校曰：“是题有脱字。”郑氏手批：“杜刻尝据姚子箴校宋本，虽未详所自，而创获实多。如此‘重泊’下增‘垂虹’二字，及《蕙兰芳引》旧空处，皆字句历历可数，今证以明钞本，果若符合，岂姚钞诚得旧本之善者而校定之，抑别有宋椠孤行，为人间未见邪？”[②]

（三）杜本疑误或增补，甚至偶作径改，也能裨助一字之碻立。如：

①《沁春园·送翁宾旸游鄂渚》：便江湖天远，中宵同月，关河秋近。

②《点绛唇·试灯夜初晴》：暗尘不起。酥润凌波地。

③《蕙兰芳引·赋藏一家吴郡王画兰》：素女情多，阿真娇重，唤起空谷。

④《花犯·郭希道送水仙索赋》：湘娥化作此幽芳，凌波路，古岸云沙遗恨。

①同月，杜本从毛本作“同舟”。然校曰：“‘舟’字应仄，疑误。”②暗尘，杜本从毛本作“晴尘”。然校曰：“‘晴’字宜去声，疑‘暗’字之误。”③唤起，杜本从毛本作“唤□”。然校曰：“‘唤’字下原阙一字。宜上声，拟补‘起’字。”④化作，《词律》校曰：“‘作’字宜平，疑‘为’字之误。”杜本从《词谱》改，然校曰：“‘为’字不及‘作’字健，盖以入声作平者。”

杜本的径改，常得到诸本认同，亦非“妄改”所能拟议。如：

①《永遇乐·乙巳中秋风雨》：香吹轻烬，倚窗小瓶疏桂。

②《声声慢·宏庵宴席》：绿窗细剥檀皱，料水晶、微损春簪。

③《水龙吟·云麓新葺北墅园池》：举头见日，葵心倾□，□□归计。

①轻烬，毛本作“轻炉”。②檀皱，毛本作“擅皱”。③举头见日，毛本作“举见日”。以上杜本径改，诸本皆从同。

---

① 《郑文焯手批梦窗词》，“中央研究院”中国文哲研究所筹备处编印，1996年版，第124页。

② 《郑文焯手批梦窗词》，“中央研究院”中国文哲研究所筹备处编印，1996年版，第123、124页。

（四）杜本校语为精金碎玉，或能阐发深意甚或有纠正毛本笺语之误者。

①《蕙兰芳引·赋藏一家吴郡王画兰》：奉车旧畹，料未许、千金轻儥。

②《惜秋华·木芙蓉》：愁边暮合碧云，倩唱入、六幺声里。

①轻儥，杜校："轻儥，'儥'字音'育'，《说文》：卖也。《周礼》以量度成贾而征价。"明钞本正自注："（儥）音'鬻'"。朱祖谋《梦窗词集小笺》、郑氏批校语往往是在杜氏校语基础上再作精义引申。②毛本自注："大曲六幺，王子乔芙蓉城事。有楼名'碧云'。"杜校："芙蓉城乃王子高之事，与王子乔无涉。子高名迥，与东坡同时，详见苏集原注。作'乔'，盖因形似而讹。"

（五）杜氏校雠极合规范，甚至具有创新体例的意义。清代中期，各家选集尚夥，就各家选集逐阕核对，已是当时校勘梦窗词通例，符合规范。创新体例的意义正如杜氏《凡例》所指出："选本所遗、无从校订而讹脱显然尚可推测者，谨就管见所及，将拟改何字、拟补何字附注，而正文则仍其旧。其原空出者，作'原阙'，未空出者，作'原脱'以别之。"存疑而不改旧文，区别"阙""脱"一字之差等体例，皆为后世校雠家所遵奉。

另外，需要说明的是，杜钞本与杜刻本大部分内容相同，但从两本校语的对勘中，可以看到钞本所校，虽未必准确，却能见杜氏校勘之审慎。如：

①《水龙吟·癸卯元夕》犹记初来吴苑。未清霜、飞惊双鬓。

②《声声慢·饮时贵家，即席三姬求词》：歌缓□□，轻尘暗蔌文梁。

③《浪淘沙慢·赋李尚书山园》：有新燕、帘底低说。

①双鬓，毛本作"霜鬓"。杜钞本校曰："'霜'字重复，'鬓'字失韵。疑'飞惊鬓畔'之误。"杜刻本校曰："'鬓'字失韵。姚子箴钞本作'髩'，疑为"髯"字，宜从。"②"歌缓"句，杜钞本校曰："第五句脱二字，拟补'馀音'。"杜刻本校曰："第五句脱二字，拟补'徐看'。"③"有新燕"二句，毛本作"有新燕、帘底说。"杜钞本作"有新燕、帘底□说"。校曰："据谱应作七字，上脱一字，拟补'偷'字。"杜刻本已同明钞本正例。

四卷本系列梦窗词的校勘，以杜文澜、王鹏运、朱彊村、郑文焯最为功臣，戈载的作用也难以忽略。戈校本录词虽未称足本，但却是清代梦窗词稿的首个单行选本；杜本则是完整版梦窗词稿的首个单行本。戈氏、杜氏校梦窗四稿时，明钞本尚未行世，戈氏目见版本中毛

扆本、朱选、范选或为孤本，或已散佚，杜氏目见版本中以毛扆本、戈本、姚本最为上乘，此三种校本皆为后来梦窗词的重要校雠家王鹏运、朱彊村、郑文焯所未见，校语皆从杜氏过录。由此可见，不仅黜戈砭杜大失公允，而《述例》“有秀水之校，然后汲古误书，始有条理”，[1]实未能道尽杜本在词籍校勘学领域中承上启下的示范意义。

作者单位：江南大学人文学院

① 王鹏运，朱彊村校刊《梦窗甲乙丙丁稿》，光绪己亥（1899）四印斋初刻本，述例第5页。

# “诗言志，歌永言”传统的突破和回归[①]

## ——以宋代雅乐乐歌为中心

徐利华

中国古代音乐文学，由于体裁的不同，其诗与乐的结合方式各异。在同一种文体中，也可能出现几种不同的创作方式。创作方式的变化，又引导着文体特征的变化。从曲辞结合方式来看，中国古代声乐可以分为两种类型：诗赞体和曲牌体。刘崇德先生在《燕乐新说》中说：“一种是为诗体的歌辞配乐，故‘歌无定句’、‘句为定声’，一种是为乐（舞）曲‘一字一拍（句）不敢辄增损’的配歌辞。此即我国古代声乐的两大类型。前者为歌诗（声诗）乐府体，其无定句，故以‘言’，即字为基础，所谓齐言（四言、五言、齐言）与杂言之体。唐宋以来说唱文学之诗赞体，近世戏曲之板腔体（如皮黄、秦腔）皆为前者。明嘉靖以后出现并延续至今的昆曲，以及如闽南之梨园戏、高甲戏等皆为词曲体。”[②]中国古代雅乐乐歌虽属诗赞体，但其创作方式并非一成不变。特别是到了宋代，“诗言志，歌永言”的创作传统被打破，“先制谱而后命辞”成为盛行一时的创作风气。因此，以宋代雅乐乐歌为中心，研究其诗与乐的结合方式形成的历史背景，探讨其从突破传统到回归传统的深层原因，将有助于深化我们对中国古代音乐文学发展轨迹的认识。

### 一

以《诗经》中雅、颂为代表的作品，开创了先秦雅乐乐歌“诗言志，歌永言”传统。《汉书·食货志》载：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比

---

① 本文为作者承担教育部青年基金项目《宋代雅乐乐歌研究》项目阶段性成果，13YJC751064。

② 刘崇德《燕乐新说》，黄山书社2011年版，第220—221页。

其音律，以闻于天子。”[1]先秦是雅乐兴盛的时代，当时的乐歌创作大都采用先采诗、后被律的形式，所谓“诗官采言，乐盲被律”[2]。但是，到了汉代之后，以相和三调、清商三调为主的民间俗乐兴起，产生一种新的音乐形态“清乐”，先诗后乐的创作模式也随之被打破。在汉乐府中，诗乐结合的情况变得复杂。《宋书·乐志》载：“凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。”[3]宋代郭茂倩也说：“凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。有有声有辞者，若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石是也。”[4]在汉魏乐府中，存在着“因声而作歌”“因歌而造声”等不同的情形，正如王灼所说“当时或由乐定词，或选词配乐，初无常法”[5]。

隋唐之后，外来胡乐和中原音乐相结合而形成燕乐。随着燕乐的兴盛，诗乐结合的方式更趋多样化。元稹在《乐府古题序》中说：“《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊、祭、军、宾、吉、凶、苦、乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴、瑟者为操、引，采民氓者为讴、谣，备曲度者总得谓之歌、曲、词、调。斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也。”[6]既有“选词以配乐”的声诗，又有“由乐以定词”的歌曲，在唐代音乐文学的创作中，传统的“诗言志、歌永言”的创作方式只能退守一隅。

那么，在宋代之前，“由乐以定辞”和“选词以配乐”的方式，是否只存在俗乐和胡乐之中呢？仔细地梳理文献，就不难发现，事实并非如此。自汉代以来，在雅乐乐歌的创作中，也出现过“由乐以定辞”，大致可分为两种情况：

一是前代的乐章留存下来，或是因为歌辞在流传的过程中散逸，或是因为旧辞已经无法适应新的需要，所以在原有曲调基础上创作新辞。如曹魏之时，雅乐乐歌的曲调多承袭汉代，而歌辞却是新制。《宋书·乐志》载：“汉末大乱，众乐沦缺。魏武平荆州，获杜夔，善八音，常为汉雅乐郎，尤悉乐事，于是以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有邓静、尹

---

① 班固《汉书》卷二十四，颜师古注，中华书局1962年版，第1123页。
② 刘勰《文心雕龙义证》，詹锳义证，上海古籍出版社1989年版，第226页。
③ 沈约《宋书·乐志》卷十九，中华书局1974年版，第550页。
④ 郭茂倩《乐府诗集》卷九十，中华书局1979年版，第1262页。
⑤ 王灼《碧鸡漫志》卷一，李孝中、侯柯芳辑注，巴蜀书社2005年版，第214页。
⑥ 元稹《元稹集》卷二十三，中华书局1982年版，第254页。

商，善训雅乐，哥师尹胡能哥宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远考经籍，近采故事，魏复先代古乐，自夔始也。而左延年等，妙善郑声，惟夔好古存正焉。……其众哥诗，多即前代之旧；唯魏国初建，使王粲改作登哥及《安世》《巴渝》诗而已。"[①]由于得到了以雅乐郎杜夔为代表的一批汉代宫廷乐工，曹魏政权继承了汉代旧有的雅乐乐歌，但是因为"其辞既古，莫能晓其句度"[②]，所以王粲等人按照原来的曲调，重新填写歌辞。《晋书》亦云："魏武挟天子而令诸侯，思一戎而匡九服，时逢吞灭，宪章咸荡。及削平刘表，始获杜夔，扬鼙总干，式遵前记。三祖纷纶，咸工篇什，声歌虽有损益，爱玩在乎雕章。是以王粲等各造新诗，抽其藻思，吟咏神灵，赞扬来飨。"[③]所谓"声歌虽有损益，爱玩在乎雕章"，也就是说，乐歌的曲调只是稍加损益，而乐歌的歌辞却是重新创作。关于这一点，西晋张华曾提到："按魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声，度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韶逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。"[④]指出曹魏所用上寿乐歌，是"依咏弦节"，依照旧有的曲调，填入新词。这样的情况，在隋代雅乐乐歌中同样存在。如《隋书·乐志》载："先是高祖遣内史侍郎李元操、直内史省卢思道等，列清庙歌辞十二曲。令齐乐人曹妙达于太乐教习，以代周歌。其初迎神七言，象《元基》曲，献奠登歌六言，象《倾杯》曲，送神礼毕五言，象《行天》曲。至是弘等但改其声，合于钟律，而辞经敕定，不敢易之。至仁寿元年，炀帝初为皇太子，从飨于太庙，闻而非之。乃上言曰：'清庙歌辞，文多浮丽，不足以述宣功德，请更议定。'于是制诏吏部尚书、奇章公弘，开府仪同三司、领太子洗马柳顾言，秘书丞、摄太常少卿许善心，内史舍人虞世基，礼部侍郎蔡征等，更详故实，创制雅乐歌辞。"[⑤]隋炀帝时，因为旧有的清庙歌辞过于浮丽，所以依照原来的曲调，创制了新的歌辞。

二是将俗乐吸纳进雅乐之时，往往在保存原有曲调的基础上重新填写歌辞，使之由俗入雅。如唐太宗李世民就曾采用民间俗乐的曲调，填入新辞，用于郊庙祭祀之中。《旧唐书·乐志》载："贞观元年，宴群臣，始奏秦王破阵之曲。太宗谓侍臣曰：'朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。'尚书右仆射封德彝进曰：'陛下以圣武戡难，立极安人，功成化定，陈乐象德，实弘济之盛烈，为将来之壮观。文容习仪，岂得为比。'太宗

① 沈约《宋书·乐志》卷十九，第534页。
② 房玄龄等《晋书·乐志》卷二十二，中华书局1974年版，第693页。
③ 房玄龄等《晋书·乐志》卷二十二，第676页。
④ 脱脱等《宋史·乐志》卷十九，中华书局1977年版，第539页。
⑤ 魏徵等《隋书·音乐志》卷十，中华书局1973年版，第359—360页。

曰：‘朕虽以武功定天下，终当以文德绥海内。文武之道，各随其时，公谓文容不如蹈厉，斯为过矣。’德彝顿首曰：‘臣不敏，不足以知之。’其后令魏征、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉。”[①]流传民间的《秦王破阵乐》的曲调，为李世民所改造，再由魏徵、虞世南、褚亮、李百药等人创制歌辞，并更名《七德》舞，成为唐代雅乐的代表作品。

在雅乐乐歌创作中，或是因为其曲沿用古调，为了适应现实之需而改写歌辞；或是因为其曲改编自民间俗调，为了营造典雅庄重的风格而创制新辞。在这两种情形之下，都曾经出现“由乐以定辞”的创作方式。应该说，先乐后诗创作方式既与音乐形态的发展变化紧密相连，但同时又与乐歌传播过程中声与辞出现不平衡有关。有些学者将这种创作方式的出现简单归结为俗乐和胡乐的影响，是不妥当的，因为雅乐自身发展过程中同样存在着导致诗乐结合方式发生变化的内驱力。

## 二

宋代以前，雅乐乐歌创作中虽然也曾出现过先乐后辞的情况，但并不多见，雅乐乐歌创作基本上保持着“诗言志、歌永言”的传统。到了宋代之后，雅乐乐歌中“由乐以定辞”的情况开始频繁出现，在北宋徽宗崇宁年间至南宋高宗绍兴四年，先制谱而后命辞甚至成为雅乐乐歌创作的主要方式，“诗言志、歌永言”的传统一度被打破。

北宋初年，虽然也出现过先制谱后命辞的情况，但还只是在特殊情形下偶然为之。《太常因革礼》载：“大中祥符六年四月，诏曰：‘太宗皇帝俯宅中区，诞敷至治，秉珪肆觐，受职贡于多方。仗钺亲征，振威灵于后至。顷属晋阳回跸，海县来庭。告王者之成功，彰圣人之极挚。篪宏斯被，天地同和。朕祗嗣鸿基，追先烈以为制礼作乐，元后之鸿猷。易俗移风，为邦之盛德。故当用于郊庙，荐之神明。用是躬制升歌，庶发摛于谟训。肇新象舞，期蹈咏于庆雍。咨尔攸司，体予继孝。太宗皇帝圣制《万国朝天》乐曲，宜曰《同和》之舞。《平晋》乐曲，宜曰《定功》之舞。二曲雅乐谱，并朕听撰二曲乐章，宜令太常寺与礼官参议。于郊庙祭享，通融行用。’”[②]仁宗皇帝采用太宗创作的《万国朝天》和《平晋》乐曲，填入新辞，用于宗庙祭祀之中。很显然，这种情况属于先有曲调，再根据曲调撰写歌辞。

先制谱而后命辞，到了徽宗时，特别是崇宁之后屡屡出现在雅乐乐歌的创作中。《宋会要》载：“崇宁五年九月二十六日，诏：‘大乐新成，将荐祖考，其神宗本室与配位乐章，

① 刘昫等《旧唐书·乐志》卷二十八，中华书局1975年版，第1045页。

② 欧阳修等《太常因革礼》卷十七，丛书集成本，商务印书馆1937年版，第415页。

朕当亲制，以伸孝思追述之志。可令大晟府先考定谱调声以进。’其辞阙。”[①]由大晟府先提供谱调，徽宗皇帝再撰写歌辞，这样的创作无疑是先乐而后辞的。大观四年八月，太中大夫刘昺受徽宗之命编修《乐书》，他在书中指出：“近世之乐，曲不协律，歌不择人，有先制谱而后命辞。”[②]可见，“先制谱而后命辞”这样的创作方式，并非徽宗皇帝任意为之，而是当时雅乐乐歌创作中普遍存在的现象。

为什么在徽宗崇宁以后雅乐乐歌的创作中会出现“先制谱而后命辞”的风气呢？

首先，这一风气的出现，与徽宗朝的文化政策紧密相关。徽宗重视礼乐建设，在面对政治危机之时，试图通过礼乐来引导人心的统一，巩固自己的统治。崇宁二年九月，徽宗曾下诏说：“朕惟隆礼作乐，实治内修外之先务，损益述作，其敢后乎？其令讲议司官详求历代礼乐沿革，酌古今之宜，修为典训，以贻永世，致安上治民之至德，着移风易俗之美化，乃称朕咨诹之意焉。”[③]从“安上治民”“移风易俗”的政治目的出发，徽宗锐意制作雅乐以文饰太平。《宋史·乐志》载：“徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼐、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。”[④]为了制作大晟乐，徽宗动用了大量的人力、物力、财力，而大晟乐的核心在于乐律的校正、乐器的规范。这一点反映在乐歌的创作中，表现为对乐曲的重视，远远胜过对歌辞的关注。乐歌的演唱，只是为了展示其苦心制作的“大乐”。在这样重“乐”胜过重“文”的背景之下，出现先制谱而后命辞的现象实不足为奇。

其次，这一现象的出现，也与大晟府的设置不无关系。大晟府在建立之初，兼管雅乐与燕乐。《宋会要》载：“（政和三年）八月九日，尚书省言：‘大晟府燕乐已拨归教坊。所有诸路从来习学之人，元降指挥令就大晟府教习，今当并就教坊习学。’从之。”[⑤]直至政和三年，才将燕乐划归教坊。大晟府所制作的雅乐，也有别于前朝雅乐，而带有俗乐的因素。龙建国在《大晟府与大晟府词派》一文中说：“大晟乐虽被宋徽宗及群臣称为雅乐，但它与先王雅乐是有差别的。大晟乐的基本成分虽是传统的五声十二律，但由于魏汉津掺入了‘二变’、‘四清’，使之发生了质的变化。‘二变’即变宫、变徵，是先秦民间音乐的音阶，而上古雅乐用五声音阶（宫、商、角、徵、羽）。‘四清’即四宫清声：黄钟清声、大吕清声、太簇清声、夹钟清声。……可知，大晟乐是一种不同于上古雅乐，而近乎民间俗乐的音

---

① 徐松辑《宋会要辑稿》，中华书局1957年版，第319页。
② 脱脱等《宋史·乐志》卷一百二十九，第3012页。
③ 脱脱等《宋史·乐志》卷一百二十七，第2997页。
④ 脱脱等《宋史·乐志》卷一百二十六，第2938页。
⑤ 《宋会要辑稿》，第320页。

乐体系。”[1]以为大晟府所制作的雅乐，吸纳了俗乐体系中“二变”“四清”等因素，因而不同于上古雅乐。这种音乐形态的变化，反映出当时人们音乐观念的变化。而正是由于音乐观念的变化，制撰者也不再严守雅乐和俗乐的壁垒，在创作方式上打破了“诗言志、歌永言”的传统。

同时，供职于大晟府的官员，有许多人既是著名的词人，又是雅乐乐歌的创作者。王灼《碧鸡漫志》中说：“崇宁间建大晟乐府，周美成作提举官，而制撰官又有七。尤侯咏雅言，元祐诗赋科老手也，三舍法行，不复进取，放意歌酒，自称‘大梁词隐’。每出一章，信宿喧传都下。政和初，召试补官，置大晟乐府制撰之职。新广八十四调，患谱弗传，雅言请以盛德大业及祥瑞事迹制词实谱。有旨‘依月用律，月进一曲’，自此新谱稍传。时田为不伐亦供职大乐，众谓乐府得人云。”[2]周邦彦、田为、万俟咏等人都曾供职于大晟府，他们爱好俗乐、擅长填词，而其中一些人也担任掌管雅乐的官职，如田为就曾“供职大乐”。这些人很自然地将倚声填词的方式带到雅乐制撰之中，雅乐乐歌也出现了“先制谱，后命词”的情形。

南宋绍兴初年，“先制谱而后命辞”依然广泛存在于雅乐乐歌创作中。《中兴礼书》载：“绍兴元年七月，礼部太常寺言：‘据乐正申将来明堂合用乐曲节次，逐一用歌管色按得，委是声律和协，伏乞朝廷下学士院制撰乐章，预行降下教习。’昭依。”[3]太常寺的乐正经过演奏，选取一部分“声律和协”的曲调，然后由学士院制撰乐章。

绍兴四年，国子丞王普对这种“先制谱而后命辞”的创作方式提出了批评。据《宋史·乐志》载：“（绍兴）四年，再飨，国子丞王普言：‘按《书·舜典》，命夔曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。乞复用古制。……’寻皆如普议。”[4]王普提出自徽宗崇宁以后出现的“先制谱，后命词”的创作方式，会导致雅乐乐歌“词律不相谐协”，而且先乐后诗，这样的创作次第与俗乐无异，违反了“诗言志、歌永言”的创作传统。王普的这一建议，得到了朝廷的采纳，这也说明在当时雅乐乐歌的创作中“先制谱，后命词”的风气盛行，并且因此导致了种种弊端。

---

① 龙建国《大晟府与大晟府词派》，《文学遗产》1998年12期。

② 王灼《碧鸡漫志》卷二，第240页。

③ 徐松辑《中兴礼书》卷六十三，《续修四库全书》影印蒋氏宝彝堂抄本。

④ 脱脱等《宋史·乐志》卷一百三十，第3029页。

## 三

绍兴四年之后，雅乐乐歌的创作重又回归先诗后乐的轨道之上，并不单纯是政令干预的结果，而有着特定的理论背景。到了宋代，随着词的发展成熟，“由乐以定辞”的创作方式逐步定型，所谓“今音节皆有辖束，而一字一拍，不敢辄增损”[①]，这种创作方式甚至渗透进雅乐乐歌的创作中，“诗言志、歌永言”的传统受到前所未有的挑战。但是纵观有宋一代，要求回归“诗言志、歌永言”的传统的声音不绝于耳。伴随着复兴雅乐的热情，许多人站出来强调雅乐与俗乐在创作方式上的差别，并在传统儒家诗学思想的基础上，从发生论、功能论、声律论、文体论等诸多方面对“诗言志、歌永言”之说进行理论构架。

传统儒家常常从发生论的角度来谈诗和乐之间的关系。关于《尚书》中“诗言志，歌永言，声依永，律和声”[②]之语，孔颖达解释说：“诗言人之志意，歌咏其义以长其言。乐声依此长歌为节，律吕和此长歌为声。八音皆能和谐，无令相夺道理，如此则神人以此和矣。”[③]人们受到外物的感发而产生情志，将心志行之于言，便有了诗。而为了更好表达情志，再辅之以音乐和舞蹈。儒家的诗乐发生论，被宋人所继承。宋人林岊说：“乐之初，未有不本于诗者。”[④]黄休复说：“本诗之言而成调，非因调以成言也，诸诗皆可歌也。”[⑤]皆以为乐本于诗，先有诗而后有乐。关于这一点，王灼在《碧鸡漫志》中有更加详尽的阐发，他说：“或问歌曲所起，曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。……故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。”[⑥]认为就起源发生而言，应该是由天地—人心—诗—声律—乐歌的先后相续。诗的产生是先于乐的，所以先定音节再制词乃是本末倒置。朱熹在《答陈体仁》中也说：“盖以《虞书》考之，则诗之作本为言志而已。方其诗也，未有歌也。及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”[⑦]指出先有诗，再有歌，然后有乐，进而提出“乐为诗作”的观点。朱熹的这一思想得到很多人的附和，王柏在《风雅辨》中说：“诗出于志，乐出于诗，乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”[⑧]与朱熹的观点一脉相承。

诗与乐本为两种独立的艺术形式，有着不同的表情达意的符号系统，也有着各自的社会

---

① 王灼《碧鸡漫志》卷一，第221页。

② 《尚书正义》卷三，第19页，《十三经注疏》上册，阮元校刻，中华书局1980年版，第131页。

③ 《尚书正义》卷三，第19页，《十三经注疏》上册，第131页。

④ 林岊《毛诗讲义》卷十一，文渊阁《四库全书》本。

⑤ 黄休复《茅亭客话》卷十，文渊阁《四库全书》本。

⑥ 王灼《碧鸡漫志》卷一，第195页。

⑦ 朱熹《答陈体仁》，《晦庵集》卷三十七，《朱子全书》，朱杰人等主编，上海古籍出版社、安徽教育出版社，2002年，第1653页。

⑧ 王柏《风雅辨》，《鲁斋集》卷十六，文渊阁《四库全书》本。

功能。在艺术的殿堂之中，两者并峙而各有分域。诗歌有兴、观、群、怨之用，而音乐同样有着感动人心、移风易俗的力量，正如《礼记·乐记》中所说“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉”[①]。可是，当诗与乐相结合而以音乐文学的方式出现时，就有了表里本末之分。刘勰在《文心雕龙·乐府》中说：“诗为乐心，声为乐体。”[②]《隋书·乐志》中也说：“其曲大抵以诗为本，参以古调，渐欲播之弦歌，被之金石。”[③]就社会功能而言，诗与乐是相辅相成，共成其功，所谓“诗是乐之心，乐为诗之声，故诗、乐同其功也”[④]。但是，两者之间又有着心与体、本与末的差别。这样的观念到了宋代得到进一步的发挥。刘安节说：“志之所之谓之诗，此其本也。声成文谓之音，此其用也。”[⑤]以诗为本，而以音为用。朱熹在《答陈体仁》中说：“三代之时，礼乐用于朝廷而下达于闾巷，学者讽诵其言以求其志，咏其声，执其器，舞蹈其节以涵养其心，则声乐之所助于诗者为多。然犹曰：‘兴于诗，成于乐’，其求之固有序矣。是以凡圣贤之言诗，主于声者少，而发其义者多。……故愚意窃以为，诗出乎志者也，乐出乎诗者也。然则志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡，不害本之存，患学者不能平心和气、从容讽咏以求之情性之中耳。”[⑥]以为借助乐的形式，能够帮助诗更好地实现其社会功能，但是诗为本而乐为末，诗有着乐无法替代的作用。在流传的过程中，诗往往被保存下来的，乐却多有亡佚，这正是诗的功能大于乐的明证。

宋人认为，先诗后乐和先乐后诗，这种在创作次第上的差异，直接关系着创作主体的心理状态，从而影响到作品的审美风格和内在结构。沈括在《梦溪笔谈》中说：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。故治世之音安以乐，则诗与志、声与曲，莫不安且乐；乱世之音怨以怒，则诗与志、声与曲，莫不怨且怒。此所以审音而知政也。”[⑦]先诗后乐，才能做到诗与志、声与曲的和谐统一，真实地反映出世情治乱。在创作之时，诗乐次第先后，可能影响到作者重内容还是重声律的创作倾向。就创作主体而言，如果先诗后乐，那么他们首先考虑到的是，如何以文字最准确表达思想情感，再根据文字的风格，谱之音乐；如果先乐后诗，那么在诗歌创作的部分，则需要更多地考虑如何去适应乐曲的需要，如何做到四声与五音的契合，这就能免为就声律而束缚情感的真实发抒。张炎在《词源》中说：“又作《惜花春起早》云‘琐窗

① 《礼记正义》卷三十八，第306页，《十三经注疏》下册，第1534页。
② 刘勰《文心雕龙义证》，詹锳义证，上海古籍出版社1989年版，第251页。
③ 魏徵等《隋书·音乐志》卷十五，第373页。
④ 孔颖达《毛诗正义》卷一，第3页，《十三经注疏》上册，第271页。
⑤ 刘安节《刘左史集》卷三，文渊阁《四库全书》本。
⑥ 朱熹《答陈体仁》，《晦庵集》卷三十七，《朱子全书》，第1653—1654页。
⑦ 沈括《新校正梦溪笔谈》卷五，胡道静校正，中华书局1957年版，第62页。

深'，'深'字意不协，改为'幽'字又不协，再改为'明'字，歌之始协。"[①]"深"和"明"的意思正相反，可见在倚声填词时，可能为了迁就声律而完全改变意义指向。

到了宋代之后，人们对于诗、词在文词与音乐结合方式上的差异有了更明确的认识。王安石说："古之歌者，皆先有词，后有声，故曰：'诗言志，歌永言，声依永，律和声。'如今先撰腔子后填词，却是永依声也。"[②]以为"古之歌"与"今之词"的一个重要差别就在于，前者是先词后声，而后者是先声后词。在宋代，一方面是俗乐的蓬勃发展，随着词的兴盛，文人士大夫也投入到词的创作；另一方面是朝廷积极制礼作乐，力追复三代之遗制，摈弃隋唐以来俗乐胡音对于雅乐的侵袭，实现雅乐的复兴。强调"先制乐章而后成谱"，正是源于当时人们对雅乐和俗乐之间分际的认识，和对以《诗经》为典范的雅乐传统的继承和维护。

宋人已经深刻意识到先诗后乐和先乐后诗，不仅仅是简单的创作次第上的问题，它涉及对于诗歌发生、诗歌功能等问题的认识。同时，这种创作次第的变化，也会直接影响到作者的创作心态，从而决定着作品的内容和风格特点。正是基于这样的认识，宋代雅乐乐歌创作最终回归到"诗言志、歌永言"的传统。

作者单位：河北经贸大学人文学院

---

① 张炎《词源·音谱》卷下，《词话丛编》，唐圭璋编，中华书局2005年版，第256页。

② 赵令畤《侯鲭录》卷七，孔凡礼点校，中华书局2002年版，第184页。

# 宋词平声二论[①]

田玉琪

关于宋词声律，前人和时贤研究甚多，这里我们对宋词平分阴阳和平韵慢词韵上一字用平声略作讨论。

## 一、宋词平声并未分阴阳

阴阳的含义有很多，其在词曲论中往往特指字声的声调，尤指平声声调。清者为阴，浊者为阳。所谓清音是指“声门大开而声带并不颤动的那种音”，浊音是指“声门闭而声带颤动的音”[②]。周德清《中原音韵》论曲首倡字声平分阴阳之说：

> 《点绛唇》首句韵脚必用阴字，试以“天地玄黄”为句歌之，则歌“黄”字为“荒”字，非也；若以“宇宙洪荒”为句，协矣。盖“荒”字属阴，“黄”字属阳也。[③]
>
> 《寄生草》末句七字内，第五字必用阳字，以“归来饱饭黄昏后”为句，歌之协矣；若以“昏黄后”歌之，则歌“昏”为“浑”字，非也。盖“黄”字属阳，“昏”字属阴也。

这里，周氏对《点绛唇》和《寄生草》二曲特定句中特定字的平声，分辨阴阳，影响很大。此后在曲论著作中，平分阴阳之说屡见不鲜，也成为曲体创作中平声运用的一个重要法

---

① 本文为教育部人文社科规划项目“词谱新定”，12YJA751052，2012—2014；2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”阶段成果，项目批准号：12JZD011。

② 王力《汉语音韵学》，中华书局1956年版，第58页。

③ 周德清《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧研究院编，第235页。

则。

词曲相通，宋词创作平声是否也分阴阳呢？在清人的论述中，我们常常见到宋词平声亦分阴阳之论，如：

> 诗余者，院本之先声也。如耆卿分调，守斋择腔，尧章著鬲指之声，君特辨煞尾之字，或随宫造格，或遵调填音，其疾徐长短，平仄阴阳，莫不守一定而不移矣。[①]
>
> 平仄者，沈休文四声也，平声谓之平，上去入总谓之仄。平有阴阳，仄有上去入。[②]
>
> 阴字配轻清，阳字配重浊，此当是乐家相传旧法，乃与《乐府杂录》段安节所谓上平声为徵声者隐相符会。向尝疑上平声为徵声，语不可解，若易之曰，阴平声为徵声，则可解矣。[③]

近现代人论及宋词平分阴阳者更多，平分阴阳似乎成为宋人严讲声律的一个重要特点。

我们认为宋词平声并不如周德清言曲那样分辨阴阳，即平声阴阳的运用没有特定规律可循，平声与平声之间只是一种自然的配合，全无特定地安排。

古今论及宋词分阴阳者，最主要直接证据为张炎《词源》中所说：

> 又作《惜花春起早》云："琐窗深"。"深"字意不协，改为"幽"字，又不协，再改为"明"字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五声有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有轻清重浊之分。

这里张炎确实谈到了轻清、重浊，应属于字声阴阳问题，而就声调而言，"深""幽"恰为阴字，"明"字恰为阳字，似颇能说明平分阴阳之理，与周氏"荒""黄"之说前后呼应。然而事实恐怕并非如此。

如果张炎确实主张平分阴阳，那么在其创作中就应该有所体现。这里，我们不妨看张炎的《声声慢》词调平声运用。《声声慢》可押平韵、上去韵和入声韵。此调张炎用平韵，创作十二首，当可代表其平声之运用的总体情况。为了篇幅省简起见，我们选择其中六首，每首只选上片，将其平声阴阳标出[④]：

---

① 田同之《西圃词说》，唐圭璋编《词话丛编》本，中华书局1986年版，第1470页。

② 谢元淮《填词浅说》，《词话丛编》本，第2510页。

③ 沈曾植《菌阁琐谈》，《词话丛编》本，第3608—3609页。

④ 平声字阴阳均依李珍华、周长楫编撰《汉字古今音表》，中华书局1999年版。

平沙催晓，野水惊寒，遥岑寸碧烟空。万里冰霜，一夜换却西风。晴梢渐无坠叶，
阳阴阴 阴阳 阳阳 阴阴 阴阴 阴阴 阳阴 阳

撼秋声、都是梧桐。情正远，奈吟湘赋楚，近日偏慵。
阴阴 阳阳 阳 阴阴 阴阳

寒花清事，老圃闲人，相看秋色霏霏。带叶分根，空翠半湿荷衣。沅湘旧愁未减，
阳阴阴 阳阳 阴阴 阴阴 阴阴 阳阴 阴阳

有黄金、难铸相思。但醉里，把苔笺重谱，不许春知。
阳阴 阴阴 阴阴 阴阴

荷衣消翠，蕙带余香，灯前共语生平。苦竹黄芦，都是梦里游情。西湖几番夜雨，
阳阴 阳阴 阴阳 阴阳 阳阳 阳阳 阴阳

怕如今、冷却鸥盟。倩寄远，见故人说道，杜老飘零。
阳阴 阴阳 阳 阴阳

门当竹径，鹭管苔砚，烟波自有闲人。棹入孤村，落照正满寒汀。桃花远迷洞口，
阳阴 阴阴 阴阴 阳阳 阴阴 阳阴 阳阴 阳

想如今、方信无秦。醉梦醒，向沧浪容与，净濯兰缨。
阳阴 阳阳 阴阳阳 阳阴

山风古道，海国轻车，相逢只在东瀛。淡薄秋光，恰似此日游情。休嗟鬓丝断雪，
阴阴 阴阴 阴阳 阴阳 阴阴 阳阳 阴阴 阴

喜闲身、重渡西泠。又溯远，趁回潮拍岸，断浦扬舲。
阳阴 阳 阴阳 阳阳 阳阳

晴光转树，晓气分岚，何人野渡横舟。断柳枯蝉，凉意正满西州。匆匆载花载酒，
阳阴 阴阳 阳阳 阳阴 阴阳 阴阴 阴阴 阴

便无情、也自风流。芳昼短，奈不堪深夜，秉烛来游。
阳阳 阴阳 阴 阴 阳阳

首先，我们看韵字平声的使用情况，“平沙催晓”一首韵字为“阴、阴、阳、阳”，

"寒花清事"一首则为"阴、阴、阴、阴"，"荷衣消翠"一首为"阳、阳、阳、阳"，相互比较全无规律可言，再看其他三首也是如此。而就一首当中也并无阴阳用韵搭配之法，我不能说两阴两阳是规律，也不能说阴阳间隔是规律，更不能说全用阴字或全用阳字是规律，这里，韵字阴阳的配合会有各种各样"随意"的情况。

其次，我们再看句中平声字的运用情况，以首韵"惊寒、遥岑"四平"连用"为例说明，这是此调平声字用得最多的地方，其中"惊寒"属上句，"遥岑"属下句，分别为"阴阳"和"阳阳"，而其他各首如"闲人、相看""余香、灯前""苔矶、烟波""轻车、相逢""分岚、何人"在阴阳配合上相互比较，也并无固定规则可言，也都是"随意"的。

应该说，张炎的《声声慢》，并未计较平声阴阳的运用，无论是平声韵脚的使用还是句中平声字的使用，罕有特定的规律，基本上是一种自由配合的方式。[①]同时，我们也得承认，张炎这十几首《声声慢》如果有乐谱在，可以歌唱的话，它们的乐谱应是相同的。相同的乐谱相同的歌唱，而平声的阴阳各有不同，就怎么也不能得出张炎创作平分阴阳来。

在张炎之前，李清照在《词论》中也谈到了字声清浊问题：

> 盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。

应当承认，张炎所说"五声""清轻重浊"和李清照所言"五声""清浊轻重"根本就是一回事。

作为从发音方法上对声母的分析，"清浊"概念从隋唐时期就已经广为使用了，它并不只限于平声。宋人李清照和张炎所说的清浊轻重均不是就平声的阴阳而论，只不过张炎《词源》中的举例恰好有后来平分阴阳的问题。就阴阳清浊来说，平上去入皆有阴阳，"唇、齿、喉、舌、鼻"五音皆有清浊。从宋人具体创作实践来看，无论是张炎还是李清照所论的"清浊"都不是单纯的平声阴阳。周德清《中原音韵》中所论平分阴阳与宋词特定词调中平声的运用没有关系。

宋词创作平声不分阴阳，没有特定规律。但是不是一定不讲究呢？也不是。它只是和五音一样要求运用自然而已。宋词字声讲"轻浊轻重"，这只是泛泛的规则，而不是如周氏论曲体那样，有一定之规。大体而言，通常的口语、常用语的清浊本身安排都是合适妥帖的，搭配不当往往是生僻、生造词语。其实一首词，只要我们吟诵起来顺口，通常唱起来也不会

---

① 这里需要特别补充的是，在张炎《声声慢》平声字中，首句第二字在其十二首词中均为阴平，似乎可定为规律，但和宋末其他声律家之《声声慢》比较，如吴文英用"云""涵""围"等字，周密用"台""壶"等字，亦不能作规律而论，也只能视作一种偶然现象。

有问题。这应是宋词在五声、清浊上大体安排原则。"琐窗幽""琐窗深"之所以不协，与三字的五音配合更密切相关，与平声阴阳并无必然之关系。这一点实际上清人也有谈道：

> 刘氏熙载《词概》云："词家既审平仄，当辨声之阴阳，又当辨收音之口法，取声取音，以能协为尚。玉田称《惜花》词'锁窗深'，而深字不协，改幽字，又不协，改明字。此非审于阴阳者乎。又深为闭口音，幽为敛唇音，明为穿鼻音，消息亦别。"诒案：刘氏既知闭口唇舌之别（闭唇舌，本之戈氏顺卿），而不知喉舌唇齿牙之五音何也。其谓既审平仄，又当辨字之阴阳，当云词有平仄之分，字尤有喉舌之别。然其论实先得我心，特不知同母异母之源，故言之不畅耳。又案，深幽明三字皆平声，足徵四声与五音毫不相涉。万氏以平上去入为叶律，然乎，否乎。[1]

撇开刘熙载和江顺诒谈到的平分阴阳不论，他们说到"深""幽""明"三字五音有异，还是非常合理。实际上，无论是"琐窗深"还是"琐窗幽"，吟诵就拗口，唱起来就更会别扭了。

宋词声律在字声方面只需论平上去入四声，五音清浊贵在自然的配合，本身并无特定规则，无须刻意强求。江顺诒言万树《词律》只辨四声不可，尚需辨五音，说起来容易，但也是不切实际的。

## 二、平韵慢词调邻韵一字当用平声

宋代慢词在字声的运用上与唐五代令词不同，这就是除尾韵讲平、上、去、入四声之外，句内有时亦讲平上去入四声，因词调不同而有所差异，其中，在平韵慢词调中，韵上一字通常用平声为普遍规律。

无论是在古体诗、近体诗还是唐五代令词中，平声韵韵上一字都不是固定用平声，都是或平或仄的情况，并且不少时候，是需要用仄声字的。如在近体七律的仄起平收的第四句和第八句，韵上一字一定需要安排仄声，而在令词调中，句法多与近体诗句法相关，韵上一字也常常必须用仄声字。

而在宋代慢词调中，平韵韵上一字用平声则为基本规律，我们不妨先看柳永《雪梅香》《离别难》二调：

---

① 江顺诒《词学集成》卷三，《词话丛编》本，第3244页。

景萧索，危楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红。楚天阔，浪浸斜阳，千里溶溶。 临风。想佳丽，别后愁颜，镇敛眉峰。可惜当年，顿乖雨迹云踪。雅态妍姿正欢洽，落花流水忽西东。无憀恨、相思意，尽分付征鸿。（《雪梅香》）[1]

花谢水流倏忽，嗟年少光阴。有天然、蕙质兰心。美韶容、何啻值千金。便因甚、翠弱红衰，缠绵香体，都不胜任。算神仙、五色灵丹无验，中路委瓶簪。 人悄悄，夜沈沈。闭香闺、永弃鸳衾。想娇魂媚魄非远，纵洪都方士也难寻。最苦是、好景良天，尊前歌笑，空想遗音。望断处，杳杳巫峰十二，千古暮云深。（《离别难》）[2]

《雪梅香》调中韵上一字“晴”“应”“愁”“溶”“临”“眉”“云”“西”“征”字，《离别难》中“光”“兰”“千”“胜”“瓶”“沉”“鸳”“难”“遗”“云”字皆为平声。

在柳永《乐章集》中，平声韵慢词调计有：《雪梅香》《送征衣》《双声子》《锦堂春》《双贤宾》《合欢带》《彩云归》《离别难》《凤归云》《八声甘州》《望海潮》《玉蝴蝶》《引驾行》《临江仙》《透碧霄》《木兰花慢》等，韵上一字为平声的规律，仅有其中《送征衣》《彩云归》《木兰花慢》三调有数字不合。同样，下面这些宋代平声韵慢词调韵上一字也罕有不用平声者：《燕春台慢》《喜朝天》《泛清苕》《汉宫春》《山亭柳》《水调歌头》《折新荷》《雨中花慢》《庆清朝慢》《高阳台》《花发沁园春》《六州》《金盏倒垂莲》《庆寿光》《黄鹂绕碧树》《吴音子》《瑶台第一层》《内家娇》，等等。

考察平声运用的这个规律，乃于唐五代即已孕育，在唐五代今存十分有限的平韵慢词调中，如《云谣集杂曲子》中《内家娇》《拜新月》即如此：

丝碧罗冠，搔头坠髻鬓，宝装玉凤金蝉。轻轻傅粉，深深长画眉渌，雪散胸前。嫩脸红唇，眼如刀割，口似朱丹。浑身挂异种罗裳，更薰龙脑香烟。 屐子齿高，慵移步两足恐行难。天然有灵性，不娉凡间。交招事无不会，解烹水银，炼玉烧金，别尽歌篇。除非却应奉君王，时人未可趋颜。[3]

荡子他州去，已经新岁未还归。堪恨情如水，到处辄狂迷。不思家国，花下遥指祝神明。直至于今，抛妾独守空闺。 上有穹苍在，三光也合遥知。倚帡帏坐，泪流点滴，

① 唐圭璋编《全宋词》，中华书局1965年版，第13页。

② 《全宋词》第36—37页。

③ 曾昭岷等编《全唐五代词》，中华书局1998年版，第814页。

金粟罗衣。自嗟薄命，缘业至于斯。乞求待见面，誓不辜伊。[1]

宋代，今存最早的平韵慢词调为和岘的《六州》和《十二时》，韵上一字也完全为平声，如《六州》词：

严夜警，铜莲漏迟迟。清禁肃，森陛戟，羽卫俨皇闱。角声励，钲鼓攸宜。金管成雅奏，逐吹逶迤。荐苍璧，郊祀神祇。属景运纯禧。京坻丰衍，群材乐育，诸侯述职，盛德服蛮夷。殊祥萃，九苞丹凤来仪。膏露降，和气洽，三秀焕灵芝。鸿猷播，史册相辉。张四维。卜世永固丕基。敷玄化，荡荡无为。合尧舜文思。混并寰宇，休牛归马，销金偃革，蹈咏庆昌期。[2]

与上、去、入三声相比，平声更有和畅、流丽之美，平韵慢词调双平声调的不断呈现，从吟诵角度来看，声情非常流美。

但是，宋代慢词平声的这种使用特点，与音乐歌唱应该并没有必然的关系。我们知道乐府诗、近体诗的平声无此特点，但是并不影响歌唱。而从今天留存的《白石道人歌曲》中十七首旁谱来看，《扬州慢》用平声韵，韵上一字皆为平声，但其韵字与韵上一字的乐音组合与仄韵慢词相应位置之乐音组合相比，也并没有明显的差异。

考察平韵慢词调邻韵一字和韵字的阴阳搭配，也是占尽二者全部的组合关系，既可以有阴阴、阳阳，也可以有阴阳、阳阴，亦可作平声不分阴阳之证。

作者单位：河北大学文学院

---

① 《全唐五代词》第817页。

② 《全宋词》第1页。

# 矛盾的力量

## ——论陈亮的词

刘巨文

叶适在《书龙川集后》中曾说："（同甫）又有《长短句》四卷，每一章就，辄自叹曰：'平生经济之怀，略已陈矣！'余所谓微言，多此类也。"又在《龙川集序》中说："余最鄙且钝，同甫微言十不能解一二，犹以为可教者。"还在《祭陈同甫文》中说："子有微言，余何遽知！"作为陈亮的朋友，精神上的同路人，叶适在这里表达的，除了哀恸，还有一种困惑，即他不能理解陈亮的词。为什么如此？夏承焘在《龙川词校笺》中做了如下解释：

> 其实，叶适这样怀疑陈亮的论词，是并不足怪的。我们知道，词在南宋时，固然已经不复是晚唐五代花间派娱宾遣兴之作，但《花间》的影响在那时还不曾淘洗净尽。有些人还认为词只可以抒写个人的闲情幽怨，有些人把它看作不登大雅之堂的余技小道；叶适就是后一种人。①

这是一个精准的判断。叶适本人对词的态度正如夏承焘所言，视之为余技小道。如果我们梳理一下叶适的著作②，就会发现一个有趣的现象：叶适没有独立的词集传世。这是一种蔑

---

① 陈亮《龙川词校笺》，夏承焘校笺，牟家宽注，上海古籍出版社，第2页。

② 叶适的著作传世的有《水心文集》《水心别集》和《习学记言序目》。《水心文集》共二十九卷，其中，卷一为奏劄，卷二为状表，卷三至卷五为奏议，卷六至卷八为诗（古诗、五言律诗、七言律诗和七言绝句），卷九至卷十一为记，卷十三至卷二十五为墓志铭，卷二十六包括行状、谥议、铭、青铜和疏文，卷二十七包括书和启，卷二十八为祭文，卷二十九杂著，另外还有部分补遗，补遗中有文九首和诗二首。《水心别集》共十六卷，卷一至卷八为进卷，卷九至为廷对，卷十至卷十五为外稿，卷十六为后总。《习学记言序目》共计五十卷，这部书是叶适晚年评论历代学术著作的读书笔记。

视词的态度。这种态度严重影响了叶适的判断。他当然了解陈亮的“经济之怀”，但不了解陈亮为什么把“经济之怀”用词这样的“微言”表达出来。因此，他才说出“同甫微言十不能解一二”这样的话。在叶适看来，像“经济之怀”的“大义”可发之于奏议，发之于诗，万万不可发之于词这类 “微言”的。然而，陈亮的词之所以有价值，按照陈亮自己的说法恰恰在于把“大义”发之于词中。这就是为什么陈亮会说“平生经济之怀，略已陈矣！”夏承焘对陈亮是理解的。

> 而陈亮却说他自己的词里有“平生经济之怀”，这是当时一般词人的作品不曾有过的内容，在叶适听来自然是“不能解”的“微言”了。[1]

持同样意见的还有姜书阁。姜书阁在他的《陈亮龙川词笺注》序中说：

> 亮自负“经济之怀”，岂能甘于缄默？故见之于论议，见之于书翰，见之于奏疏，亦复见之于其所为词曲。吾人读《龙川文集》，直觉其爱国复仇精神贯注于逐篇、逐句、逐字中，不因时变，不以体易，而深信其一生心心念念者，舍国家外无他事也。[2]

“经济之怀”属于“大义”，那陈亮面对的问题就是如何把“大义”很好地用词组织起来。词中有“大义”未必就等同于好词，这类大义一般表达的是一种宏大的情感和信念，而这类宏大的情感和信念最容易陷入空泛，丧失具体的真实感，无法打动人心。陈亮词的好处就在于他能够把“大义”有说服力地呈现出来。他的实现方式是容纳矛盾，耐心地勾勒矛盾，承认矛盾带给形式的冲击，由此确立了自己的写作。

## 二

陈亮词中的矛盾构成主要包括两类。第一类是南宋的正统和边缘化之间的矛盾，即南宋偏安江南，无法恢复中原的现实。第二类是陈亮个人和朝廷之间的矛盾，即陈亮终生没有得到任用的命运——他晚年虽然中了状元，被任命为“签树建康军节度判官厅公事”，且是个重要官职，但不久就病死了，实际上并没有发挥什么作用[3]。这样的分类并不意味着陈亮只写两类词——一种写南宋正统和边缘化之间的矛盾，一种写个人和朝廷之间的矛盾，也不意

① 陈亮《龙川词校笺》，夏承焘校笺，牟家宽注，上海古籍出版社，第2页。

② 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第2页。

③ 邓广铭《陈龙川传》，生活·读书·新知三联书店2007年版，第153—163页。

味着在陈亮的词中不存在其他的矛盾。事实上，围绕这两类矛盾，还有其他的矛盾，比如时间与存在，相聚与别离等。陈亮的词中的诸种矛盾常常是混杂在一起的，只是在不同的作品中或显或隐，或轻或重罢了。不过，我们总是可以看到前两类矛盾常常处于中心位置或者作为重要的背景出现。这种矛盾的复数化混杂为陈亮的词消减了群体性信念本身过度抽象的属性，增强了内部牵扯的张力和我们前面提到的具体的真实感。下面我们可以通过两首词来分析一下。首先是《念奴娇·登多景楼》。

**念奴娇·登多景楼**

危楼还望，叹此意、今古几人曾会。鬼设神施，浑认作、天限南疆北界。一水横陈，连岗三面，做出争雄势。六朝何事，只成门户私计。

因笑王谢诸人，登高怀远，也学英雄涕。凭却长江管不到，河洛腥膻无际。正好长驱，不须反顾，寻取中流誓。小儿破贼，势成宁问疆场。[1]

这首词作于淳熙十五年（1188年，陈亮46岁），是年春陈亮到金陵、京口，观察山川形势。为什么陈亮要到这里呢？这涉及陈亮设想的一个恢复中原的战略。陈亮在《戊申再上孝宗皇帝书》中说：

臣尝疑书册不足凭，故尝一到京口、建邺。登高四望，深识天地设险之意，而古今之论为未尽也。京口连冈三面，而大江横陈；江傍极目千里，其势大略如虎之出穴，而非若穴之藏虎也。昔人以为，“京口酒可饮，兵可用”，而北府之兵为天下雄。盖其地势当然，而人善用之耳。臣虽不到采石，其地与京口股肱建邺，必有据险临前之势，而非止于靳靳自守者也。天岂使南方自限于一江之表，而不使与中国而为一哉？江傍极目千里，固将使谋夫勇士得以展布四体，以与中国争衡者也。

自晋之永嘉，以迄于隋之开皇，其在南，则定建邺为都，更六姓，而天下分裂者三百余年。南师之谋北者不知其几，北师之谋南者盖亦甚有数，而南北通和之时，则绝无而仅有。未闻有如今日之岌岌然以北方为可畏，以南方为可忧，一日不和，则君臣上下朝不能以谋夕也。罪在于书生之不识形势，併与夫逆顺曲直而忘之耳。[2]

---

① 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第40页。

② 陈亮《陈亮诗文选注》，上海市建工局工人理论组注，上海人民出版社1972年版，第73—74页，第76页。

两段文字分别应和了这首词上下片的主旨。[①]上片的意思是借批驳东晋没有利用金陵地利争雄天下，只成门户私计，以讽今日偏安之势。下片的意思又是抨击书生清谈，需鼓阵士气，恢复中原。这些意思陈亮在其他地方也曾说过，可以说是一以贯之的经世致用之论。姑且不论这些论断的高明与否，但贯彻到词中，却显示出了强烈的感染力。

第一，这首词发展速度非常之快，“危楼还望，叹此意，今古几人能会？”一上来就进入了议论，而速度裹挟着高昂的情绪带来了强烈的阅读感受。

第二，环望的风景完全没有本身的意义，完全被战略的考量所笼罩。陈亮对视野内的描写是非常粗糙的，只有“鬼设神施”和“一水横陈，连冈三面”聊聊十二字，更多的是对东晋人物事件和自己的战略发表意见，但显得雄辩有力。

这种忽视风景本身意义，快速进入战略议论，并以战略议论为主体的构成方式完全可以从我们前面提到的矛盾中得到解释。陈亮正是意识到南宋正统和边缘化之间紧张的对峙才急于发出这样的声音，而这样紧张的对峙又和“危楼还望，叹此意，今古几人能会？”隐含的个人不能被任用，无人理解的处境纠缠在了一起。更为有启发的是，这种纠缠压制，虽然表面上被他迅速摆脱，进入了对东晋人事的辩驳，但始终隐含在辩驳之中，比如“六朝何事，只成门户私计，”“因笑王谢诸人，登高怀远，也学英雄涕”等词句中均有借古讽今、替时事和个人讲话的意思。

另外一首需要分析的词是《贺新郎·寄辛幼安，和见怀韵》。

### 贺新郎·寄辛幼安，和见怀韵

老去凭谁说？看几番，神奇臭腐，夏裘冬葛！父老长安今余几？后死无仇可雪。犹未燥当时生发！二十五弦多少恨，算世间，那有平分月！胡妇弄，汉宫瑟。

树犹如此堪重别！只使君，从来与我，话头多合。行矣置之无足问，谁换妍皮痴骨？但莫使伯牙弦绝！九转丹砂牢拾取，管精金，只是寻常铁。龙共虎，应声裂。[②]

淳熙十五年冬，陈亮与辛弃疾在江西鹅湖相会，两人盘桓十日，惜惜而别。辛弃疾首先为陈亮写了一首《贺新郎》，陈亮为答辛弃疾《贺新郎》写下这首词。在这首词中我们可以看到更多的矛盾被微妙地组织在了一起。

---

① 详见姜书阁《陈亮龙川词笺注》，第41页。

② 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第45页。

第一，时间与存在的矛盾是这首词最重要的背景。在时间之中，存在不断地被侵蚀，不仅词人和他的朋友会老去分别，即便是未恢复的中原，也会被胡人同化，最终是“后死无仇可雪”“胡妇弄，汉宫瑟”的结局。

第二，南宋正统与边缘化的矛盾仍然是陈亮内心的焦点。“犹未燥当时生发”，北方依然未纳入陈亮认为的正统之下，在他看来，这是难以忍受的，“二十五弦多少恨，算世间，那有平分月！”

第三，个人和朝廷的矛盾依然存在。“谁换妍皮痴骨？”，尽管陈亮在这里表达了自己坚决的内心，但妍皮痴骨，终究暗示着被人鄙视边缘化的现实。

第四，但这首词的力量在于对以上矛盾困境的抵抗。这就构成了另外一种意愿和现实之间的矛盾。“但莫使伯牙绝”，友谊被一种强烈的意愿保护着，“九转丹砂牢拾取，管精金，只是寻常铁。龙共虎，应声裂。”他们的恢复中原的共同志愿，也可通过点功利之铁成道义之金达成，即便他们面对着时间的侵蚀和现实的压抑。

正是这些交织的矛盾使我们获得一种活生生的感受。矛盾意味着局限的存在，然而局限才是真实的。对于宏大的情感和信念，过度的净化必然会造成不真实，甚至伪善。为了进一步理解这一点，我们这里再引用一首中国当代诗来说明。

### 双性的农妇

我忍受着自己。
我忍受着坛坛罐罐的自己在月经不调的农田里。
我忍受着从农田向群山茁壮的农妇的毛发。
我忍受着她们的雄起，她们的不得已。
我忍受着她们的漫漫长夜和独自起床。
我忍受着她们看着而说不出话而唇舌干裂。
我忍受着她们对着机械的星空机械地玩麻将。
我忍受着她们中的长者用洗衣机回顾过去。
我忍受着她们中的少小用屁眼瞄准课本。
我忍受着她们中的笨蛋为下笨蛋而缴罚金。
我忍受着她们中的发廊妹回到老家开发廊。
我忍受着她们见菩萨就拜。她们的父亲在墙角抽烟和喘气。
她们的丈夫和儿子在天知道什么地方打工和遭白眼。
她们的身体献给了农田。她们只有颤颤巍巍的灵魂，

无论真假，需要菩萨。
我忍受着他们不歌、不舞，不一切文艺。
我忍受着她们同性排斥，婆媳吵架、同伴断交、没完没了，
比凶而不比美，村子和村子竞赛不平静和不平等，
既不左，也不右，也不是一点儿也不色情。
我忍受着她们的沉静和暴力，她们收拾院子，打扮一番，
烧香、报复和自杀，都在寂寞行刑之后。
我忍受着她们的表扬。她们浅薄得跟农田一个模样，以黑窟窿洞
为机密，为产床，为一天二十四小时推动粮油和跳楼价。
我忍受着她们。我配不上再写下去。
我为什么要把风湿写成药酒，把痛骨写成甘蔗，把呻唤编成棉被。
药酒、甘蔗和棉被已经过时，没人要了。
我配不上称她们祖母、母亲和姐妹，我配不上我的产地。
我配不上埋在山坡。她们配。她们会。她们必须。我忍受着。[①]

这是中国当代诗人肖开愚的诗《破烂的田野》中的一节。在这首诗的最后，肖开愚写下了一段补充说明，解释了自己的创作动机。

我没资格写这首颂诗。我不得不写。这几年我去过不同省份的农村，植被变好，地气变得粗鄙。乡村知识分子的生产链中断了。我保留着一点乐观，根据各类学校的毕业生终将只能在县城和乡镇获得就业机会，他们和回乡的农民工及其子女不得不在这里建设他们的生活。等到农民工在乡镇安居乐业，过上人的日子，城市才能够坦然地称作他们留给城市人口的厚礼，而不是一个个庞大的记载心酸与罪孽的遗迹。但愿这篇东西不会加入到对农民的剩余价值的再掠夺势力当中。我不反对用农民的不幸治疗知识分子和诗人的心理疾病，我不反对任何使得社会重视三农问题的舆论。我认为围绕县城全面建设乡镇生活是解决农民问题的唯一途径。我认同欧美的这一价值，作家成功的两个标志之一是住在乡下。我知道，无论如何描述都不过分的农民工最终安顿他们自己的时候，就是帮助我们实现这一价值的时候。我能够安心地接受这个未来吗？[②]

① 肖开愚《此时此地》，河南大学出版社2008年版，第314—315页。
② 肖开愚《此时此地》，河南大学出版社2008年版，第317—318页。

在这段补充说明中，我们可以体察到一系列的矛盾。

第一，我（诗人）和这首诗的矛盾。肖开愚认为自己没有资格写这首颂诗。这里隐含着作为诗人的个体和表达对象群体之间的断裂，知识分子和诗人的心理疾病与农民的不幸之间存在着复杂的辩驳。

第二，农村的现实与理想的矛盾。农村在中国巨大的城市化进程中，付出了血的代价，成为容纳不幸的渊薮。肖开愚愿望中的农村安居与现实之间形成强烈的反差。在这段说明的结尾，当他说出“我们能够安心地接受这个未来吗？”之时，我们能够感受到这个反差带来的强烈的情感和认识上的纠结——这些苦难本身带来的持久的冲击。

第三，颂诗和不幸之间的矛盾。颂诗是一种赞美，然而赞美与不幸之间存在着深刻的分裂。对于不幸者来说，赞美本身要承载不幸本身，容纳不幸者一系列的优点和缺点。而对于赞美者（诗人）来说，这并不是件容易的事，现实中的阶级距离，内心对不幸的容纳以及自省的能力，都会影响最终的结果。

“忍受”是这首诗的核心。忍受是处于多重矛盾中间特有的体验。它的指向非常复杂：第一，当然是农村现实中的不幸，“双性的农妇”，女人不得不成为男人，成为承担不幸的载体，而这些不幸被肖开愚用排比的方式一一列举了出来；第二，是农村中现实的缺陷，她们迷信、浅陋、暴力，这些缺陷是不幸的结果，制造更多不幸的原因，也是抵抗不幸的武器；第三，是忍受自己，忍受自己是一种强烈的否定新自省。肖开愚痛感自己配不上去写这样一个群体，配不上与这样一个世界对接，不能用美去呈现她们。但不管配上配不上，表达确实发生了，诗歌是存在的，而且，它是一首有力的诗歌。

如果回顾上面的论证，我们就会发现，和陈亮的诗一样，《双性的农妇》同样是一首用矛盾组织起来的诗，它针对的是一个群体，它要表达一种重大的责任和情感。如果回避矛盾，站在超脱和疏离的立场上去表达，可以想象会是多么糟糕。幸好，肖开愚和陈亮一样，他承认矛盾的存在，做出了最诚实的表达。

## 二

陈亮的词一直以来较少受到重视。姜书阁在其《陈亮龙川词笺注》序中说：“自来言宋词者罕及陈亮，选家亦仅录其婉约绮丽之作……近人重其论学、论政、论恢复之文……（其词）传播不广，词人尟究心焉。”这篇序作于1963年，事实上直至今日，对于陈亮词的研究仍然是很少的。那么，到底是什么影响了读者对陈亮词的接受呢？我们可以回顾一下陈振孙对陈亮著名的批评。陈振孙说：“《外集》皆长短句，极不工，而自负以为经纶之意俱在是，尤不可晓。”“不工”即陈亮词的罪责，是影响对其评价的根据。但对这一罪责，如果

从上文所述矛盾论来看，同样也是可以解释的。陈亮的“不工”往往是因为矛盾裹挟着强烈的情感造成破格所致，即矛盾突破了形式。事实上，这不是陈亮的缺点，恰恰相反，正是陈亮的优点，因为这种突破使他的词获得了一种新鲜的力量，开拓出了新境界。

虽其文辞间有不及世势者，然亦不之觉矣。若是者，其词义焉能以常格定律绳耶？

龙川之词，干戈森立，如奔风逸足，直欲屯牛食虎，而语出肺腑，无少矫饰，实可见其胸襟怀抱……“尧之都，舜之壤，禹之封。于中应有，一个半个耻臣戎！”之句，尚有不为之慷慨愤发击节赞叹者乎？若龙川此等词作，真“非曲子所能束缚得住者”矣。[①]

这是姜书阁对陈亮的判断。他的标准包括内容和形式两个方面，从内容来讲，陈亮的好词多是关于经济之怀的；从形式来讲，陈亮的“不工”被他赋予了极高价值，反而那些极工的不入他的法眼。依据这一标准，姜书阁把陈亮的词分为两大部分，上卷多为“自抒胸中爱国愤世之情，讥时论政之意”的作品，而下卷则全是“绮艳、闲适、应酬、投赠、调笑、赠祝”，“不关时政”之作。补遗的部分“亦为调笑之什，不足语于同甫词之本色”的作品。

上文分析的几首词全部来自上卷，矛盾交织推动，属于“不工”的难受束缚的作品，当然难受一般选家喜爱。下面我们再分析两首下卷的词，来看一下他的“工词”。

### 柳梢青

柳丝烟织，掩映小池，鳞鳞波碧。几片飞花，半檐残雨，长亭愁寂。

凭高望断江南，怅千里、疏烟淡日。斗草风流，弄梅情分，教人思忆。[②]

这首词写的是对当年斗草弄梅的姑娘的思念。如果我们不知道作者，把这首词单独拿出，实际上是很难辨认出是陈亮的作品的，因为它专注于闺阁香艳，音律协调，无论从内容和形式上来讲，都符合当时流行的取向。这首词中也存在着矛盾，最主要的当然是时间和存在，斯人已去，我独怀之，只是对比上面的作品，就显得单调无聊了。然而，正是这样的作品才受那些没有真正认识陈亮价值的人的喜爱，难怪姜书阁会感慨“自来言宋词者罕及陈

---

① 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第2、3页。

② 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第126页。

亮，选家亦仅录其婉约绮丽之作。”

### 点绛唇·圣诞

碧落蟠桃，春风种在琼瑶苑，几回花绽，一子千年见。

香染丹霞，摘向流虹旦。深深愿，万年天算，玉颗常来献。[①]

这首词是祝皇帝生辰之作，工得已不能再工了，完全是应酬之作，通篇是庸俗的吹嘘，没有丝毫真实的个人内心呈现，可以说是没有任何矛盾的。这类词在陈亮的作品中并不算少，即便在上卷，我们也能发现这样的作品。比如《阮郎归·重午寿外舅》《瑞云浓慢·六月十一日寿罗春伯》和《彩凤飞·十月十六日寿钱伯同》。

从容纳内心矛盾和对矛盾的勾勒刻画的程度来讲，陈亮这些工词确实水准较低，不能不说，在词的写作与阅读中，一般的词人或选家往往会为保守的趣味拘束，他们既难以忍受陈亮词内容（复数化矛盾的交织），又难以忍受这些矛盾对形式的破坏，不管是叶适还是陈振孙都没有跳出这个框框。而陈亮那些充满矛盾冲突的，表达“经济之怀”的词则让我们意识到，对矛盾的承认和容纳是一种诚实的态度，能为写作带来切实可感的力量，相反，则是狭隘的，虚弱的，甚至虚假的，更让我们意识到破坏同时也是一种建设，一种突破创新，破坏与建设在对立的同时，往往也有互相转化的可能，它们并非彼此封闭。

作者单位：北京外国语大学外国文学研究所

① 陈亮《陈亮龙川词笺注》，姜书阁笺注，人民文学出版社1980年版，第117页。

# 《四库全书总目》的词律思想

刘少坤

乾隆时期，馆阁文人不再像顺康之时那样矜持身份，而是比较积极地思考词体建设的问题，总结词体的特质以及唐宋名家词集的特色。作为官方的代表，他们的词体观比较成熟，论述较为客观公正，结论亦经得起推敲，对词体的认识远远超过了《钦定词谱》的编者，代表着此时期官方词体研究的最高成就。而在词律学的建设上，他们也提出了一些中肯的意见，并对前期的词谱建设进行了较为客观的评价。

## 一、肯定词体的文体地位

众所周知，在集部，诗文的地位最高，“诗言志”的传统决定了诗文崇高的政治地位。而词、曲自其诞生伊始，就饱含娱情之意，苏轼论曰“张子野诗笔老妙，歌词乃其余技耳。”[①]即开始强调词体的非言志性，四库馆臣论曰：

> 词曲二体，在文章技艺之间。厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之末派。其于文苑，同属附庸，亦未可全斥为俳优也。[②]

词曲介于文章技艺之间，其品格地位较低——这是四库馆臣对词、曲的定位。从词体发生发展历程而言，这个定位并不偏颇，词、曲从一产生就没有和诗文那样承载着“言志”的

---

① 苏轼《苏轼文集》，中华书局1989年版，第2146页。

② 永瑢等《四库全书总目·词曲类序》，中华书局1983年版，第1807页。

政治使命，而从“文体”角度形成了“抒情”特性。它不以文章为能事，而是作为一种音乐表演技艺长期存在，“盖词本管弦冶荡之音，而永所作旖旎近情，故使人易入。虽颇以俗为病，然好之者终不绝也”[①]。直到士大夫文人抬高其地位，并把它作为表达内心感情的工具时，它的文学审美价值才凸显出来。另外，由于词曲已经产生了一千余年，经过长期“层累”，其地位又明显高于俳优之体，“究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之末派”。四库馆臣又论述道：

> 盖《三百篇》之余音，至汉而变为乐府，至唐而变为歌诗。及其中叶，词亦萌芽。至宋而歌诗之法渐绝，词乃大盛。其时士大夫多娴音律，往往自制新声，渐增旧谱。故一调或至数体，一体或有数名，其目几不可殚举，又非唐及五代之古法。灼作是编，就其传授分明，可以考见者，核其名义，正其宫调，以著倚声所自始。其余晚出杂曲，则不暇一一详也。迨金、元院本既出，并歌词之法亦亡。文士所作，仅能按旧曲平仄，循声填字。自明以来，遂变为文章之事，非复律吕之事，并是编所论宫调亦莫解其说矣。然其间正变之由，犹赖以略得其梗概，亦考古者所必资也。[②]

四库馆臣首先指出词本上承歌诗，词实为乐体。并指出一调数体与一体数名发生的原因——士大夫多娴音律，往往自制新声，渐增旧谱。而到了明代，词体变为文人案头文章之事，完全脱离了音乐，四库馆臣在《钦定词谱提要》中亦有相似之论：

> 词萌于唐，而大盛于宋。然唐宋两代皆无词谱。盖当日之词，犹今日里巷之歌，人人解其音律，能自制腔，无须于谱。其或新声独造，为世所传，如《霓裳羽衣》之类，亦不过一曲一调之谱，无裒合众体勒为一编者。元以来南北曲行，歌词之法遂绝。姜夔《白石词》中间有旁记节拍，如西域梵书状者，亦无人能通其说。今之《词谱》，皆取唐、宋旧词，以调名相同者互校以求其句法字数，取句法字数相同者互校以求其平仄。其句法字数有异同者则据而注为又一体。其平仄有异同者则据而注为可平可仄。自《啸余谱》以下，皆以此法推究。得其崖略，定为科律而已。[③]

四库馆臣非常精确地指出了词体性质变化的过程，虽为清代前中期词学家们不懈努力结果，然其在词学观繁复、褒贬不一的时代，代表官方给予词体一个客观公正的评价，在说明

① 永瑢等《四库全书总目·乐章集提要》，中华书局1983年版，第1807页。

② 永瑢等《四库全书总目·碧鸡漫志提要》，中华书局1983年版，第1826页。

③ 永瑢等《四库全书总目·钦定词谱提要》，中华书局1983年版，第1827页。

词体不如诗文尊贵的同时，也充分肯定了词体的文体价值，并在《总目》中加以记载，实是不易之论。

## 二、详论前期词谱词韵书籍得失

经过明末清初词学家们的努力，清人对词体的认识越来越深刻，有关词体的专著也越来越成熟。以词谱的编制来看，从早期周瑛《词学筌蹄》的编制到张綖的《诗余图谱》，到程明善的《啸余谱》，再到万树《词律》、王奕清等人《词谱》的刊刻，词谱体例日渐成熟。

然而，清初人仍然参考《诗余图谱》与《啸余谱》进行创作，而这些词谱问题颇多，日渐质疑与挑战，如邹祗谟批评张綖《诗余图谱》平仄“不无鱼豕之讹”。而词调“载调太略，如〔粉蝶儿〕与〔念奴娇〕，本系两体，但字数稍同，及起句相似，遂误为一体，恐亦未安。”[①]至于程明善的《啸余谱》更是：“通行天壤，靡不骇称博核，奉作章程矣。百年以来，蒸尝弗辍。……近岁所见剞劂载新，而未察其触目瑕瘢，通身罅漏也。”[②]

四库馆臣虽然肯定词为“乐体”，但在词乐失传的背景下，他们肯定了明清以来的平仄谱，并客观地分析了张綖《诗余图谱》、程明善《啸馀谱》、赖以邠《填词图谱》、万树《词律》。如他们谈到《啸馀谱》等词谱考证不精：

> 首列《啸旨》，殊为附会。其“皇极经世”“律吕”“乐府原题”之类，与词曲亦复阔绝。所列词谱“第一体”“第二体”之类，以及平仄字数，皆出臆定，久为词家所驳。曲谱所载，亦不及南北《九宫谱》之详备。徒以通俗便用，至今传之，其实非善本也。[③]

四库馆臣首先批评《啸馀谱》列“啸旨”“皇极经世”“律吕”“乐府原题”，是自欺欺人，根本与词谱难以发生联系。而后又肯定了前人对其所宣传的“第一体”“第二体”体例的批评。批评张綖《诗余图谱》：

> 是编取宋人歌词，择声调合节者一百十首，汇而谱之。各图其平仄于前，而缀词于后。有当平当仄，可平可仄二例。而往往不据古词，意为填注。于古人故为拗句，以取抗坠之节者，多改谐诗句之律。又校雠不精。所谓黑圈为仄，白圈为平，半黑半白为平

---

① 邹祗谟《远志斋词衷》，《词话丛编》本，第643页。
② 万树《词律·自叙》，上海古籍出版社1984年版，第6页。
③ 永瑢等《四库全书总目·啸余谱提要》，中华书局1983年版，第1835页。

仄通者，亦多混淆。殊非善本。宜为万树《词律》所讥。[1]

皆为的论。四库馆臣对万树《词律》亦进行了深入辨析：

其最入微者，以为旧谱不分句读，往往据平仄混填。树则谓七字有上三下四句，如《唐多令》"燕辞归客尚淹留"之类。五字有上一下四句。如《桂华明》"遇广寒宫女"之类。四字有横担之句，如《风流子》"倚栏杆处上琴台去"之类。一为词字平仄，旧谱但据字而填。树则谓上声入声有时可以代平，而名词转折跌宕处，多用去声。一为旧谱五七字之句所注可平可仄，多改为诗句。树则谓古词抑扬顿挫，多在拗字。其论最为细密。至于考调名之新旧，证传写之舛讹，辨元人曲、词之分，斥明人自度腔之谬。考证尤一一有据。[2]

四库馆臣肯定了万树《词律》的贡献，尤其肯定了其于句法上的深入辨析，并列举了数例。在肯定《词律》功绩的同时，四库馆臣又批评《词律》不免舛漏：

然见闻未博，考证未精，又或参以臆断无稽之说，往往不合于古法。惟近时万树作《词律》，析疑辨误，所得为多，然仍不免于舛漏。[3]

并针对《词律》之错讹进行了举例说明：

虽其考核偶疏，亦所不免。如"绿意"之即为"疏影"，树方断断辨之，连章累幅，力攻朱彝尊之疏。而不知"疏影"之前为"八宝妆"，"疏影"之后为"八犯玉交枝"，即已一调复收。[4]

可见四库馆臣观点的中允深刻。《四库全书》未收录词韵类书籍，四库馆臣在《四库全书总目·存目》中评析了一部词韵书籍：

（《词韵》）国朝仲恒撰。恒字道久，号雪亭，钱塘人。词韵旧无成书，明沈谦始

---

① 永瑢等《四库全书总目·诗余图谱提要》，中华书局1983年版，第1835页。
② 永瑢等《四库全书总目·词律提要》，中华书局1983年版，第1827页。
③ 永瑢等《四库全书总目·钦定词谱提要》，中华书局1983年版，第1827页。
④ 永瑢等《四库全书总目·钦定词谱提要》，中华书局1983年版，第1827页。

> 创其轮廓。恒作是书，又因谦书，而订之。考填词莫盛于宋，而二百余载作者云兴，但有制调之文，绝无撰韵之事。核其所作，或竟用诗韵，或各杂方言，亦绝无一定之律。不应一代名流，都忘此事，留待数百年后，始补阙拾遗。盖当日所讲在于声律，抑扬抗坠，剖析微芒。至其词则雅俗通歌，惟求谐耳。所谓“有井水吃处都唱柳词”是也。[1]

四库馆臣首先说明宋词二百余年间并无词韵书籍的撰写，指出宋词用韵并无定法：“核其所作，或竟用诗韵，或各杂方言，亦绝无一定之律。”然后细致分析：

> 至于词体，在诗与曲之间，韵不限于方隅，词亦不分今古。将全用俗音，则去诗未远。将全从诗韵，则与俗多乖。既虞针真、因阴之无分，又虞元魂、灰哈之不叶，所以虽有沈约陆词，终不能勒为一书也。沈谦既不明此理，强作解事。恒又沿讹踵谬，轇轕弥增。即以所分者言之，平、上、去分十四韵，割魂入真、轸，割咍入佳、蟹，此谐俗矣。而麻、遮仍为一部，则又从古。三声既真、轸一部，侵、寝一部，庚、梗一部，元、阮一部，覃、咸一部矣。入声则质、陌、锡、职、缉为一部，是真、庚、青、蒸、侵又合为一也。物、月、曷、黠、屑、叶合一部，是文、元、寒、删、先、覃、盐又合为一也。不俗不雅，不古不今，欲以范围天下之作者，不亦难耶？大抵作词之韵，愈考愈歧。万不得已，则於古韵相通之中，择其读之顺吻者用之。[2]

批评沈谦、仲恒之流强作词韵，以至于“轇轕弥增”，并通过韵部合分与否分析词之用韵不能专守一家。论述持论中正而严谨，这些精彩的论述，无疑是四库馆臣在承继前人研究成果基础上，并经过长时间的思考与辨证而得出的。

## 三、阐扬“依律校词”法

自万树在编制《词律》时全面提出了词学校勘学上的“律校法”之后，词学校勘学开始作为一门独立的学问日益被关注。四库馆臣对其颇为重视，在称誉万树“律校法”的同时，全面总结了依律校勘的细节以及方法，颇有会意处，尤重源流，从而使“律校法”变得更加系统，更加精审。细加分析，可以总结为以下四个方面：

---

① 永瑢等《四库全书总目·词韵提要》，中华书局1983年版，第1835页。
② 永瑢等《四库全书总目·词韵提要》，中华书局1983年版，第1835页。

### （一）依律校对词调之误

万树与王奕清等人依据诸家刻本认真校勘了许多错讹的词调，四库馆臣承继了万树等人的校勘成果，并进一步在词集内部进行辨析，如其在《书舟词提要》中辨析：

> 集内《摊破江神子》“娟娟霜月又侵门”一阕，诸刻多作康与之《江城梅花引》，仅字句小有异同。此调相传为前半用《江城子》，后半用《梅花引》，故合云《江城梅花引》。至过变以下，则两调俱不合。考《词谱》载《江城子》亦名《江神子》。应以名《摊破江神子》为是。详其句格，亦属垓本色。其题为康作，当属传讹。[①]

四库馆臣经过对程垓《书舟词》《摊破江神子》调进行辨析，首先看到此首与康与之《江城梅花引》只字句小有不同。接着深入辨证了康与之《江城梅花引》调并非《江城子》上片与《梅花引》下片组成的，故名《江城梅花引》调名应该有误。最后又通过对二人词风的比较，得出此调为《摊破江神子》无疑，并肯定作品为程垓所有，辨析可谓精细。又如其批评毛晋刊本错误：

> 又卷内《鹤冲天》调本当作《喜迁莺》，晋乃注云“向作《喜迁莺》误”，今改作《鹤冲天》。”不知《喜迁莺》之亦称《鹤冲天》。乃后人因韦庄《喜迁莺》词有“争看鹤冲天”句而名，调止四十七字。元幹正用其体。晋乃执后起之新名，反以原名为误，尤疏于考证矣。[②]

四库馆臣非常擅长利用“和词”、诸家同调词的格律状况进行互校，进而得出让读者确信的结果：

> 《惜奴娇》一调，晋注云：“一作《粉蝶儿》。”不知《粉蝶儿》另有一调，与《惜奴娇》判然不同。至《青玉案》和贺方回韵，前阕“处”字韵讹作“地”字。贺此调南宋诸人和者不知凡几，晋不能互勘其误，益为失考矣。[③]
>
> 又第三卷《定风波》，今实为《琴调相思引》，亦有赵彦端词可证。其《定风波》另有正体，与此不同，皆为疏舛。殆后人又有所窜乱，非棨手勘之旧矣。[④]

---

① 永瑢等《四库全书总目·书舟词提要》，中华书局1983年版，第1809页。
② 永瑢等《四库全书总目·芦川词提要》，中华书局1983年版，第1814页。
③ 永瑢等《四库全书总目·友古词提要》，中华书局1983年版，第1811页。
④ 永瑢等《四库全书总目·竹坡词提要》，中华书局1983年版，第1814页。

其《乳燕飞》第二阕，乃次徐斯远寄辛弃疾韵者，弃疾亦有和词。世所传《稼轩词》本。"赋"字凡复用两韵。今考机词，知前阕所用乃付字，足证流俗刊刻之误。又辛词调名《贺新郎》，此则名《乳燕飞》者，以苏轼此调中有"乳燕飞华屋"句，后人因而改名，实一调也。[①]

四库馆臣亦不轻信前人对词调本事的说法，如他们在《碧鸡漫志提要》中辨析《盐角儿》：

《盐角儿》既据《嘉祐杂志》谓出于梅尧臣，则未可附于古曲。且"盐"乃曲名，隋《薛道衡集》有《昔昔盐》，唐张鷟《朝野佥载》有《突厥盐》，可以互证。乃云市盐得于纸角上，已为附会。且纸角几许，乃能容一曲谱，亦不近事理。是则泛滥及之，不免千虑之一失矣。[②]

精细校勘努力的结果即为严谨的成绩。四库馆臣通过对词调的精细校勘，得出了许多精确的结果，这种治学的思想、方法与态度，值得后人学习。

**（二）依律校对分段之误**

万树对分段错误进行了较为深入的研究，他对分段之误的原因进行了论述："分段之误，不全因作谱之人，盖自抄刻传讹久而相袭。"[③]并在实际操作中进行了深入的辨析。四库馆臣们接受了万树对分段错误的校勘方法，如他们在《乐章集提要》中谈道：

宋词之传于今者，惟此集最为残阙。晋此刻亦殊少勘正，讹不胜乙。其分调之显然舛误者，如《笛家》"别久"二字，《小镇西》"久离阙"三字，《小镇西犯》"路辽绕"三字，《临江仙》"萧条"二字，皆系后段换头。今乃截作前段结句。……万树作《词律》，尝驳正之，今并从其说。其必不可通者，则疑以传疑，姑仍其旧焉。[④]

此本为毛晋所刻，亦为四卷，而其总目又注原本十二卷。殆即就信州本而合并之欤？其集旧多讹异。如二卷内《丑奴儿近》一阕，前半是本调，残阙不全。自"飞流万壑"以下，则全首系《洞仙歌》。盖因《洞仙歌》五阕即在此调之后，旧本遂误割第一

① 永瑢等《四库全书总目·竹斋诗余提要》，中华书局1983年版，第1820页。
② 永瑢等《四库全书总目·碧鸡漫志提要》，中华书局1983年版，第1826页。
③ 万树《词律·凡例》，上海古籍出版社1984年版，第12页。
④ 永瑢等《四库全书总目·乐章集提要》，中华书局1983年版，第1807页。

首以补前词之阙，而五阕之《洞仙歌》遂止存其四，近万树《词律》中辨之甚明。[①]

依律校对分段之误，不仅对后人填词非常重要，而且对于词学家对词体的研究，尤其是词乐研究更为重要。词乐中的换头、筋斗之说，与前后片之间的转换有直接关系，若不能准确划分段落，就难以把握这些词乐术语的内涵，也就难以窥透词体的本来面貌了。

**（三）依律校对分句之误**

依律校勘句法，亦是万树在编制《词律》时颇为用心之处，他甚至专门创制了“逗”这个分句符号，以便填词者注意词的句法问题。四库馆臣对万树的断句之法非常称誉：

> 其最入微者，一为旧谱不分句读，往往据平仄混填。树则谓七字有上三下四句，如《唐多令》“燕辞归客尚淹留”之类。五字有上一下四句。如《桂华明》“遇广寒宫女”之类。四字有横担之句，如《风流子》“倚栏杆处上琴台去”之类。[②]

四库馆臣亦在提要中采用了这种方法，如《东坡词提要》辨析道：

> 至集中《念奴娇》一首，朱彝尊《词综》据《容斋随笔》所载黄庭坚手书本，改“浪淘尽”为“浪声沉”，“多情应笑我早生华发”为“多情应是我笑生华发”。因谓“浪淘尽”三字于调不协，“多情”句应上四下五。然考毛幵此调，如“筭无地”“阆风顶”，皆作仄平仄，岂可俱谓之未协。石孝友此调云：“九重频念此，衮衣华发。”周紫芝此调云：“白头应记得，尊前倾盖。”亦何尝不作上五下四句乎。……晋此刻不取洪、赵之说，则深为有见矣。[③]

四库馆臣通过对比石孝友、周紫芝两人《念奴娇》，得出毛刻本深有见地，批评洪迈、朱彝尊等人以讹传讹，其结论掷地有声，令人信服。

**（四）依律校勘错讹脱衍**

由于词为小道，明以前的词学家在细致处并未下过很多功夫。尤其是明代，抄本错讹杂陈、脱讹严重，而明清人制谱又采用了这些集子，可谓错上加错。毛晋刊刻《六十名家词》、朱彝尊、汪森编制《词综》时，已经进行了大规模的校勘，但错误仍然不少，这对多采用《词综》所选词作为例词的《词律》来说，也在所难免。四库馆臣辨析得颇为精细：

---

① 永瑢等《四库全书总目·稼轩词提要》，中华书局1983年版，第1817页。

② 永瑢等《四库全书总目·词律提要》，中华书局1983年版，第1827页。

③ 永瑢等《四库全书总目·东坡词提要》，中华书局1983年版，第1808页。

> 毛晋尝刻之《六十家词》中，校雠颇为疏漏，……他如《水调歌头》之“欢倾拥旌旄”“倾”字不应作平。《青玉案》之“咫尺清明三月暮”。“暮”字与前阕韵复。又“冉冉年元真暗度”句，“元”字文义不可解，当是“光”字。其“遥天奉翠华引”一首，尤讹误几不可读。今无别本可校，其可改正者改正之，不可考者亦姑仍其旧云。[①]
>
> 至《鹧鸪天》后阕“丁宁须满玉西东”句，据文应作“玉东西”，而此词实用东韵，则由祖皋偶然误用。如黄庭坚之押“秦西巴”为“巴西”，非校者之误也。[②]

四库馆臣指出毛本的错误，而对于难以决断的校勘，采取了“可改正者改正之，不可考者姑仍其旧”，这种存疑的态度与方法，正是校勘学的基本思想与方法。同时，四库馆臣更是依照音律派反复比斟进行校勘，如《和清真词提要》：

> 此集皆和周邦彦词。邦彦妙解声律，为词家之冠。所制诸调，不独音之平仄宜遵，即仄字中上、去、入三音亦不容相混。所谓分刌节度，深契微芒。故千里和词，字字奉为标准。今以两集相校，中有调名稍异者。如《浣溪沙》目录与周词相同，而调则误作《浣沙溪》。《荔枝香》，周词作《荔枝香近》，吴文英《梦窗稿》亦同，此集独少“近”字。《浪淘沙》，周词作《浪淘沙慢》。盖《浪淘沙》制调之始，皇甫松惟七言绝句。李后主始用双调，亦止五十四字。周词至百三十三字之多，故加以“慢”字。此去“慢”字，即非此调。盖皆传刻之讹，非千里之旧。又其字句互异者，如《荔枝香》第二调前阕“是处池馆春遍”，周词作“但怪灯偏帘卷”。不惟音异，平仄亦殊。《霜叶飞》前阕“自遍拂尘埃玉镜羞照”句，止九字，周词作“又透入清辉半晌特地留照”，共十一字，则和词必上脱二字。《塞垣春》前阕结句“短长音如写”句，止五字，周词作“一怀幽恨如写”，乃六字句，则和词亦脱一字。后阕“满堆襟袖”，周词作“两袖珠泪”，则第二字不用平声。和词当为“堆满襟袖”之误。《三部乐》前阕“天际留残月”句，止五字，周词作“何用交光明月”，亦六字句。则和调又脱一字。若六丑之分段，以“人间春寂”句属前半阕之末，周词刊本亦同。然证以吴文英此调，当为过变之起句。则两集传刻俱讹也。据毛晋跋，乐安扬无咎亦有《和清真词》，或合为《三英集》刊行。然晋所刻六十一家之内无咎词，又不知何以云然矣。[③]

---

① 永瑢等《四库全书总目·孏窟词提要》，中华书局1983年版，第1815页。
② 永瑢等《四库全书总目·蒲江词提要》，中华书局1983年版，第1818页。
③ 永瑢等《四库全书总目·和清真词提要》，中华书局1983年版，第1811—1812页。

四库馆臣通过对方千里、周邦彦、吴文英等人同一词调进行对比校勘，校勘了词调名、分句、脱讹等现象，可谓精细。

四库馆臣全面总结并发扬了词学校勘学中的“律校法”，总结了“律校法”的主要方面与主要方法，使得“律校法”开始成为一个系统的校勘体系。这种精细的校勘思想与方法，不仅为后人提供了诸多的校勘成果，而且，更为后人提供了研究词调的一些治学思想与方法。

《四库全书总目》的编者秉承着前人在词律学上的开拓，继续向更加深入开进，取得了一系列非常重要的成果，为词体、词律建设做出了重要贡献。

作者单位：河北大学文学院

# 王国维“境界说”二疑试诠[①]

黄杰

静安先生《人间词话》之“境界说”为近代诗词、美学等研究领域的热点，然亦存在着诸多疑难，以致歧说纷呈。兹不揣谫陋，仅就其中的“境界”与“意境”同否、“无我之境”之含义，再呈一说，敬请方家指正。

## 一、“境界说”之“境界”不可用“意境”替代

作为美学的一个重要范畴，意境，在今天的语境之中，的确是可与境界相互替代的。但在静安先生的“境界说”中，是否可用“意境”替代呢？这也许本不是一个问题，因为据笔者所见，学者们一般都认为两者是可以替换的，如佛雏先生《王国维诗学研究》第三章“王国维前期（第二时期）的诗学核心——‘境界’说”，径直在“境界”后以“（意境）”标示可以替代。[②]更有甚者，诚如古风先生所言：“只要一提‘意境’，就是王国维的‘境界说’；或者一提王国维，就想到‘意境’，似乎‘意境’史是从王国维开始的。”[③]虽然古风先生对此并不认可，但他同样也认为“在王国维那里，‘境界’与‘意境’是相同的”[④]。其根据则是：“1907年，他在托名樊志厚所撰的《人间词乙稿序》中，使用‘意境’术语多达23次，是一篇著名的‘意境’美学专论。1908年，他在《人间词话》中，明确标举‘境界’。1912年，他又在《宋元戏曲史》中，放弃‘境界’而谈‘意境’。”这里且不说有可能存在的王国维对于自己学术思想的调整，可否这样考虑：静安先生对“意境”“境界”本

---

① 本文为浙江大学中央高校基本科研业务费专项资金资助成果。

② 佛雏《王国维诗学研究》，北京大学出版社1987年版，第159—269页。

③ 古风《意境探微》，百花洲文艺出版社，2009年10月第二版，第17页。

④ 古风《意境探微》，第131页。

即持不同理解，在不同的著述中或用“意境”，或用“境界”，本来就是他自觉的选择呢？因为寻绎中国“意境”发展史，我们发现，“意境”“境界”的确本来不同，且静安先生“境界说”与唐王昌龄的《诗格》[①]“诗有三境”之说最有关联。

关于“境界”的语义梳理，早已成为老生常谈，兹不再重复。就让我们从与本题最相关的文本谈起吧。据现有资料，可以追溯到的最早的确切的有关“意境”之说，出现于唐王昌龄的《诗格》。《诗格》有“诗有三境”一节，其文曰：

> 诗有三境，一曰物境。二曰情境。三曰意境。物境一。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心。处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。情境二。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后弛思，深得其情。意境三。亦张之于意，而思之于心，则得其真矣。[②]

将诗境分为“物境”“情境”“意境”三种。观其文意，物境应即同于唐末司空图《诗品》之“实境”一品：“取语甚直，计思匪深。忽逢幽人，如见道心。清涧之曲，碧松之阴。一客荷樵，一客听琴。情性所至，妙不自寻。遇之自天，泠然希音。”[③]为实物之境，山水之境差可代之；情境即为“娱乐愁怨”，为人类情感之境；惟“意境”因作者言语简短，似乎有些难解。然《诗格》全文出现“意”有多处，大概作者也以为前已尽言，便不多叙了，实则并不难解。如论“十七势”之“第三，直树一句，第二句入作势”曰：“直树一句者，题目外直树一句景物当时者，第二句始言题目意是也。”[④]又如其“论文意”曰：“凡作诗之体，意是格，声是律，意高则格高，声辨则律清，格律全，然后始有调。用意于古人之上，则天地之境，洞焉可观。古文格高，一句见意，则‘股肱良哉’是也。其次两句见意，则‘关关雎鸠’是也。其次古诗，四句见意，则‘青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客’是也。又刘公干诗云：‘青青陵上松，瑟瑟谷中风。风弦一何盛，松枝一何劲。’此诗从首至尾，唯论一事，以此不如古人也。”又曰：“夫作文章，但多立意。”[⑤]如此等等，可见此“意”，即相当于今天我们所说的“思想”“思致”之类，且此“意境”仅为诗“境”之一种。

然而，也许是认为此种分类过于琐碎，南宋以来，诗论与此相关者，则主要是情与景

---

① 关于《诗格》之作者有争议，笔者认同作者为王昌龄之说。

② （唐）王昌龄《诗格》卷下，张伯伟撰《全唐五代诗格汇考》本，江苏古籍出版社2002年版，第172页。

③ （唐）司空图著，郭绍虞集解《诗品集解》，人民文学出版社1963年版，第33—34页。

④ （唐）王昌龄《诗格》卷下，张伯伟撰《全唐五代诗格汇考》本，第153页。

⑤ （唐）王昌龄《诗格》卷下，张伯伟撰《全唐五代诗格汇考》本，第160—162页。

之论，如宋范晞文《对床夜语》言“情景兼融”[1]，明谢榛《四溟诗话》言“情景相触而成诗”[2]，清王夫之《薑斋诗话》言“关情者景,自与情相为珀芥也。情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅”，[3]此种诗学观念一直贯穿到现在，连小学生都知道任何好文好诗都是可以用“情景交融”来评价的。这种观念当然有其便捷之处，然而毕竟过于简括，而《诗格》的三分法虽不够简明，却不失具体明确。况且，《诗格》也不是不谈“意”与“景”的问题。如“论文意”言“意”与“景”，就十分精辟入微地论述了“景物与意惬”的方方面面：

> 诗贵销题目中意尽。然看所见景物与意惬者当相兼道。若一向言意，诗中不妙及无味。景语若多，与意相兼不紧，虽理通亦无味。昏旦景色，四时气象，皆以意排之，令有次序，令兼意说之为妙。旦日出初，河山林嶂涯壁间，宿雾及气霭，皆随日色照着处便开。触物皆发光色者，因雾气湿着处，被日照水光发。至日午，气霭虽尽，阳气正甚，万物蒙蔽，却不堪用。至晚间，气霭未起，阳气稍歇，万物澄静，遥目此乃堪用。至于一物，皆成光色，此时乃堪用思。所说景物，必须好似四时者。春夏秋冬气色，随时生意。取用之意，用之时，必须安神净虑。目睹其物，即入于心。心通其物，物通即言。言其状，须似其景。语须天海之内，皆纳于方寸。至清晓，所览远近景物及幽所奇胜，概皆须任意自起。[4]

而静安先生的“境界说”与此“诗有三境说”存在着密切的关联。静安先生曰：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界，故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”又曰：“昔人论诗词，有景语、情语之别，不知一切景语皆情语也。”这些言论表面上看似与“情景论”并无二致，实际其精神却是与“诗有三境说”息息相关。

首先，静安先生将境界分成了“真景物”“真感情”二类，而不是滞于南宋以来的“情景交融”之说。其“真景物”者，即应属于“物境”一类；其“真感情”者，则应笼括“情境”与“意境”二类，因为“情”“意”皆可归并于感情一类。而尤于“真感情”特别进行区划。他批评“白石有格而无情”，赞美“幼安之佳处，在有性情，有境界”。（按：“情”“意”当然也可归并于“意”一类，即“思想”“思致”一类，但这显然与静安先生对情感的强调相左，因此不采用这种归并。）

---

① （宋）范晞文《对床夜语》卷二，丁福保辑《历代诗话续编》本，中华书局2006年版，第417页。

② （明）谢榛《四溟诗话》卷四，丁福保辑《历代诗话续编》本，中华书局2006年版，第1224页。

③ （清）王夫之《姜斋诗话》卷一，戴洪森《姜斋诗话笺注》本，人民文学出版社1981年版，第33页。

④ （唐）王昌龄《诗格》卷下，张伯伟撰《全唐五代诗格汇考》本，第169—170页。

其次，静安先生强调“一切景语皆情语”，正与“诗有三境”说同调。细究《诗格》三境之说，不难见出其每一境，都强调了一个“思”字，而同时“物境”“意境”又强调“心”；“情境”“意境”又强调“意”，总之，皆以人的思维、情感为重。

复次，静安先生《人间词话》亦有关涉“意境”者，曰：“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响。终不能与于第一流之作者也。”此“意境”既与“言外之味，弦外之响”相关，显然是强调思致的，正与《诗格》之“意境”内涵相同。

因此，静安先生的“境界说”实是对“诗有三境说”的一种发展，对“情景论”的一种矫枉。其“境界”或许可以说大致同于“诗有三境”之“境”。但是，“境界说”毕竟为静安先生新创之说，与前人相比，亦自有其不同之处。主要体现于以下几点：

其一，格外强调真。曰：“昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守。”“何不策高足，先据要路津？无为久贫贱，轗轲长苦辛。”可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者，以其真也，五代北宋之大词人亦然。非无淫词，读之但觉亲切动人；非无鄙词，但觉其精力弥满。可知淫词与鄙词之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。”

其二，强调“有我”“无我”之别。此点且容下节分说。

其三，强调“隔”“不隔”之分。曰：“语语都在目前，便是不隔。”就是明确要求自然、生动、真切的表达。

因此，静安先生的“境界说”，不能以“意境说”代替，其中的“境界”也不能用“意境”代替。其《人间词话》中标举“境界”，是着眼于中国诗词的长于感情；其《宋元戏曲史》中，弃“境界”而谈“意境”，则着眼于戏曲的更侧重于叙事，以有别于他此前提出的“境界说”。

## 二、“无我之境”：既是“心为物鉴”，也是“三界唯心”

《人间词话》直接言“无我之境”的是两段话，且录于下：

> 有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。”“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。”有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山。”“寒波澹澹起，白鸟悠悠下。”无我之境也。有我之境，以我观物，故物我皆着我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。
>
> 无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮

也。[①]

与此相关者，《人间词话》又有两条：

> 诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，于此二事皆未梦见。
>
> 诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。[②]

有关静安先生"境界说"的讨论，其纷纭多歧，莫过于针对此"无我之境"含义的了。以笔者浅见，比较重要的有以下几家：

朱光潜以"移情作用"的"有"和"无"来分境界，因此，其判断正与静安先生相反，他批评说："他所谓'以我观物，故物皆着我之色彩'，就是'移情作用'，'泪眼问花花不语'一例可证。移情作用是凝神注视，物我两忘的结果，叔本华所谓'消失自我'。所以静安先生所谓'有我之境'其实是'无我之境'（即忘我境界）。他的'无我之境'的实例是'采菊东篱下，悠然见南山'，'寒波澹澹起，白鸟悠悠下'，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境（所谓"于静中得之"），没有经过移情作用，所以实是'有我之境'。与其说'有我之境'与'无我之境'，似不如说'超物之境'和'同物之境'，因为严格地说，诗在任何境界中都必须有我，都必同为自我性格、情趣和经验的返照。"[③]

叶嘉莹则认为"无我之境"是静安先生受到康德、叔本华哲学影响所形成的美学观念，"指当吾人已泯灭了自我之意志，因而与外物并无利害关系相对立时的境界"[④]。

佛雏亦认为静安先生受到叔本华的影响，他说，"掌握叔本华式的'认识的纯粹主体'，乃是理解'有我''无我'之境的关键所在。这个纯粹的主体是'无意志'的，也即'无我'的。"又言"'无我'者，无意志，客体中仿佛不见我的意志。"但佛雏先生又认为此"无我之境"可上溯到庄子、邵雍、禅境，惜均未曾展开讨论。

徐复观亦持批评的态度，甚至言"颇怀疑王氏对此，尚见之未莹，故言之颇嫌交杂"。

---

① 王国维著，徐调孚、周振甫注《人间词话》，《蕙风词话 人间词话》本，人民文学出版社1960年版，第191—192页。

② 同上，第220。

③ 朱光潜《诗论》第三章"诗的境界——情趣与意象"，北京出版社2009年版，第51页。

④ 叶嘉莹《王国维及其文学批评》，河北教育出版社1997年版，第201页。

其言曰："没有'悠然'的陶渊明，如何有'悠然见南山'的'悠然'之'见'；没有'澹澹''悠悠'的元好问，如何会对寒波澹澹起的寒波，悠悠下的白鸟感到兴趣，而收入为诗句。"又言："且王氏所说'无我之境'的内容是'故不知何者为我，何者为物'，这应是'亦我亦物'，又如何可以说是'无我之境'？"[①]

陈良运认为无我之境"实是'我'融于物，物融于情，情因物在，物以情显，简言之：情的物化"[②]。

古风认为王国维"将邵（雍）、叔（本华）二氏的思想熔为一炉，运用于意境美学研究，提出了'无我之境'。……他所强调的只是'天人合一，物我不分'。……绝对的'无我之境'是不存在的，只不过是'我'之隐显、大小不同而已。'有我之境'，是'意余于境'，故'以意胜'，是'我'之'显'，然这我只是有情有欲之'小我'；'无我之境'，是'境多于意'，故'以境胜'，是'我'之'隐'，然这我只是无情无欲之'大我'"[③]。

而笔者以为，此"无我之说"，主要还是静安先生受道释思想影响，对境界做出的一种诠定。因为静安先生语简意深，我们且从他所举的例证入手。其一为"采菊东篱下，悠然见南山"。其二为"寒波澹澹起，白鸟悠悠下"。这两组诗句的一个共同特征就是自然，没有人为的矫揉。"采菊东篱下，悠然见南山"，其中当然有人，也就是我，但这个"我"是自在的、真实的，南山也是自在的、真实的，整个境界毫无"伪我"的存在；"寒波澹澹起，白鸟悠悠下"，当然也是人所见，也就是我所见，但那寒波、白鸟是多么的自由自在，与我何干？整个境界也是毫无"伪我"的存在。这就是老子所说的"道法自然"[④]，也就是庄子的"若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉？故曰，至人无己，神人无功，圣人无名"[⑤]，是一种逍遥、自然、任运的境界。

而静安先生所谓的"人惟于静中得之"，则是老子所言的"致虚极守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸各复归其根。归根曰静，静曰复命"[⑥]，也是庄子描写的"南郭子綦隐机而坐，仰天而嘘，荅焉似丧其耦"[⑦]的状态，即"吾丧我"[⑧]的状态，据此，这个"无我"应

---

① 徐复观《王国维〈人间词话〉境界说试评——中国诗词中的写景问题》，收徐复观著，刘桂荣编《游心太玄》，北京大学出版社2009年版，第260—261页。

② 陈良运《中国诗学体系论》"'有我之境'与'无我之境'之辨析"，中国社会科学出版社1992年版，第323—324页。

③ 古风《意境探微》，第144页。

④ （春秋）老子《老子》第二十五章，陈鼓应注译《老子今注今译》本，商务印书馆2003年版，第169页。

⑤ （战国）庄子《庄子·内篇·逍遥游》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷一上，中华书局1961年版，第17页。

⑥ （春秋）老子《老子》第十六章，陈鼓应注译《老子今注今译》本，第134页。

⑦ （战国）庄子《庄子·内篇·齐物论》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷一下，第43页。

⑧ （战国）庄子《庄子·内篇·齐物论》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷一下，第45页。

当作“自然”“任化”解。

至于“以物观物，故不知何者为我，何者为物”之说，在老庄那里，也有微妙的对应，而实为老子“观”之具体表述。《老子》言“观”，除了上引第十六章的“观复”外，还有第一章的“故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼”[①]，第五十四章的“故以身观身，以家观家，以乡观乡，以邦观邦，以天下观天下”[②]，对于此“观”，陈鼓应先生引冯友兰先生语曰：“《老子》所讲的‘为学’的方法，主要的是‘观’。它说:‘致虚极，守静笃。万物并作，吾以现复，‘观’要照事物的本来面貌，不要受情感欲望的影响，所以说：‘致虚极，守静笃’。这就是说，必须保持内心的安静，才能认识事物的真相。”[③]与此相关，还有第十章的“涤除玄览”或“涤除玄鉴”[④]，所谓“玄鉴”，乃比喻心灵明澈如镜，能照察万物，是一种直觉的冥会宇宙本根的思维方法，与“观”“观道”并无二致。[⑤]

《庄子》亦以心譬镜，其原文则有：

> 至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。[⑥]
>
> 圣人之静也，非曰静也善，故静也；万物无足以铙心者，故静也。水静则明烛须眉，平中准，大匠取法焉。水静犹明，而况精神！圣人之心静乎！天地之鑑也，万物之镜也。[⑦]
>
> 关尹曰：“在己无居，形物自著。其动若水，其静若镜，其应若响。”[⑧]

可见老庄均提倡“观”，并将任化、逍遥、自然而获致的静心比作天地万物的明鉴（镜），此非“以物观物”而为何？

因此，“无我之境”，以道言之，乃是一种逍遥、自然、任运的境界，为老庄“观”“玄鉴”“心镜”等思维方法之自然结论。

以上为以道家观念释“无我之境”。现在让我们再从佛家的眼光考量之。首先，佛家最讲“无我”，如《金刚经》曰：“须菩提！若菩萨通达无我法者，如来说名真是菩萨。”[⑨]

---

① （春秋）老子《老子》第一章，陈鼓应注译《老子今注今译》本，第73页。
② （春秋）老子《老子》第五十四章，陈鼓应注译《老子今注今译》本，第271页。
③ 陈鼓应注译《老子今注今译》，第134页。
④ 陈鼓应注译《老子今注今译》，第108页。
⑤ 参见陈鼓应注译《老子今注今译》，第110页注释。
⑥ （战国）庄子《庄子·内篇·应帝王第七》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷三下，第309页。
⑦ （战国）庄子《庄子·外篇·天道第十三》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷五中，第457页。
⑧ （战国）庄子《庄子·外篇·天下第三十三》，（清）郭庆藩《庄子集释》本卷十下，第1094页。
⑨ （姚秦）三藏法师鸠摩罗什译：《金刚般若波罗蜜经·究竟无我分第十七》，杭州法喜寺印赠本，第41页。

《十地经论》曰："最胜者，法无我智故。"[1]总之，认为一切事物和现象，就其本性来说都是空的，都不过是一些假象，所谓"诸法空相"[2]，因此无我。

另一方面，佛教又认为"智者了知一切众生悉有佛性"[3]，而世界的本相为心生，此心非普通之心，而是妙明真心，即真如所生。如《华严经·明法品》："知一切法，皆是自心，而无所著。"[4]《华严经·离世间品》："萨摩诃萨知三界唯心，三世唯心，而了知其心无量无边。"[5]

又如《坛经》："心量广大，犹如虚空，若空心坐，即落无记空。虚空能含日月星宿、山河大地，一切草木、恶人善人、恶法善法、天堂地狱，尽在空中；世人性空，亦复如是。"[6]

又如《楞严经》卷一："如来常说诸法所生，唯心所现，一切因果，世界微尘，因心成体。阿难，若诸世界，一切所有，其中乃至草叶缕结，诘其根元，咸有体性，纵令虚空，亦有名貌，何况清净妙净明心，性一切心，而自无体。"[7]卷二："我常说言：色心诸缘，及心所使，诸所缘法，唯心所现。汝身汝心，皆是妙明，真精、妙心中所现物。云何汝等，遗失本妙，圆妙明心，宝明妙性，认悟中迷？晦昧为空，空晦暗中，结暗为色。色杂妄想，想相为身。聚缘内摇，趣外奔逸，昏扰扰相，以为心性。一迷为心，决定惑为色身之内。不知色身，外洎山河，虚空大地，咸是妙明真心中物。"[8]

因此，世界万象都是所谓真如、法性、自性、涅槃等的显现，所谓即心即佛、自性清净是也。因此，静安先生所引"采菊东篱下，悠然见南山"，"寒波澹澹起，白鸟悠悠下"，即便是为我所见，亦是"汝既见物，物亦见汝"[9]之状，此我与彼景，本为一体，彼即为我，我即为彼，同是真心真如之显现。诚如佛告阿难曰：

> 今吾将汝，择于见中，谁是我体？谁为物象？阿难！极汝见源，从日月宫，是物非汝；至七金山。周遍谛观，虽种种光，亦物非汝；渐渐更观，云腾鸟飞，风动尘起，树木山川，草芥人畜，咸物非汝。阿难！是诸近远，诸有物性，虽复差殊，同汝见精，清

---

① （后魏）北印度三藏菩提流支译《十地经论·初欢喜地第一之一》，大正大藏经本。
② （唐）三藏法师玄奘译《般若波罗蜜多心经》，大正大藏经本。
③ （北凉）天竺三藏昙无谶译《大般涅槃经·如来本性品第四之三》，大正大藏经本。
④ （北周）于阗国三藏实叉难陀《大方广佛华严经》卷第十八，大正大藏经本。
⑤ （北周）于阗国三藏实叉难陀《大方广佛华严经》卷五四，大正大藏经本。
⑥ （唐）慧能著，郭朋校释《坛经校释》，中华书局1983年版，第49页。
⑦ （唐）中天竺国般剌密谛译《楞严经》卷一，上海佛学书局2006年版。
⑧ （唐）中天竺国般剌密谛译《楞严经》卷一。
⑨ （唐）中天竺国般剌密谛译《楞严经》卷二。

净所瞩，则诸物类，自有差别，见性无殊，此精妙明，诚汝见性。[1]

到此境界，焉得“有我”哉？此真所谓“以物观物，不知何者为我，何者为物”也。而常人对此不能知觉，原因就是：

一切众生，从无始来，迷己为物，失于本心，为物所转，故于是中，观大观小。若能转物，则同如来。身心圆明，不动道场。[2]

而且，根据以上所引，无论从道家，还是从佛家的观点看，“无我之境”都是一种澄彻的、内证的、智慧的境界，虽然其中也不乏涵泳宇宙的宏大空间，但毕竟是属于优美，而不属于宏壮。故静安先生断其为“优美”，原因正在于此。

因此，笔者认为静安先生的“无我之境”与中国道释思想有密切关联，是以道释思想为指导，对于艺术境界的精准简约的诠定。特别需要说明的是，其与《楞严》在最细微之处也若合符契，毫无扞格，这是值得进一步研究的。

作者单位：浙江大学人文学院艺术系

① （唐）中天竺国般剌密谛译《楞严经》卷二。
② （唐）中天竺国般剌密谛译《楞严经》卷二。




# 南宋戏文的当代传承

徐宏图

## 一、《王魁》

《王魁》，全称作《王魁负桂英》，是温州南戏可考者最早的剧目，元末明初龙泉人叶子奇《草木子》称“俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之”可证。与温州人所作另一本南戏《赵贞女》并称，徐渭《南词叙录》说：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之。”本剧演王魁赴考下第落魄，遇名妓桂英接济才得以安心为学，从此朝来暮去，一年后再度赴考，临行前，二人往海神庙誓不相负。后王魁状元及第，别娶崔氏，佥判徐州。桂英遣仆持书前往，王魁叱书不受。桂英愤极自刎，化作冤魂赴徐州，斥其负义后说：“得君之命即止，不知其他。”乃将其阴魂勾走，魁断气而死。全本已佚，存佚曲18支，收入钱南扬《宋元戏文辑佚》。

本剧首先在温州流行，以宋、元两代为盛，这可从浙江龙泉人叶子奇《草木子》所载“俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。识者曰：若见永嘉人作相，宋当亡。其后元朝，南戏尚盛行，及当乱，北院本特盛，南戏遂绝”云云可证。所谓“永嘉人作相”，是指永嘉人陈宜中作了南宋末年的宰相，仅当了两年左右丞相，南宋即为元人所灭，陈宜中举家逃向占城，死于暹罗（今属泰国）。既然至陈宜中作相之时“南戏尚盛行”，《王魁》当仍在演出，而且已从温州传入杭州，周密《武林旧事》有《王魁三乡题》一本可证。宋代温州演出《王魁》的情况，在九山书会才人创作的《张协状元》中有所反映，该剧第二十出旦（贫女）唱：“你莫学王魁薄情种，把下书人打离厅。”这是贫女剪发变卖筹钱给张协上京赴试作盘缠用时所唱，她显然是看过《王魁》演出，生怕张协也会像王魁那样忘恩负义，才唱出这样的曲词。其结果正如贫女所担心的那样，张协比之王魁更有过之而无所不及，入赘王府后，不仅不认贫女，后来还剑劈贫女，欲置其于死地。元代温州演出《王魁》的情况，从

《崔君瑞江天暮雪》一剧中可见一二，该剧演崔君瑞负郑月娘事，君瑞入京谋职，月娘怕其变心，忧心重重地唱道："恨不得上青山化一块顽石望你还，莫学王魁负心汉。"结果，君瑞亦与王魁一样负心，入赘苏府，不仅不认，还诬说她是逃婢，大加折辱后，押归越州。本剧一直在温州传唱，瓯剧传统剧目中即有《降（江）天雪》一目。至明代，《王魁》才被高则诚《琵琶记》所取代，兰溪胡应麟《庄岳委谈》"今《王魁》本不传而传《琵琶》，《琵琶》亦永嘉人作，遂为今南曲首"云云可证。

清代，《王魁》仍未退出温州戏曲舞台，时人永嘉周灏《永嘉杂咏》云："《王魁》南曲擅无双，榜禁森严溯渡江。一自红羊遭浩劫，新声换作弋阳腔。"瑞安高腔即源自弋阳腔，当时依然在演出《活捉王魁》。据已故南戏研究专家流沙《明代南戏声腔源流考辨》载："温州昆曲老艺人钱百川说过，清末以前浙江瑞安县（旧属温州府）流传的高腔戏就是当是古老的温州高腔，上演剧目有《活捉王魁》等，可惜只剩下一个班社，后因发生意外事故而解体。"原注："钱百川，浙江温州人，工昆丑，1950年后，转入江西上饶市三联剧团当演员，改唱赣剧。"近人樊凤龙《弋阳腔曲牌音乐与南戏诸腔的关系》一文也有同样的说法。所谓演出《活捉王魁》的这个班社因发生"意外事故"而解体，当确有其事，李子敏《南戏故里乡土文化散论》称，至光绪年间，瑞安"最后一个专唱高腔的班社，也于清末渡海演出时，遇风暴全班殁于海难"可证。可见钱百川与樊凤龙的上述说法当是可信的，清末前温州高腔当确实是演过《活捉王魁》的。

《王魁》在北传杭州的同时，亦南传福建泉州、莆田等地。泉州梨园戏与莆田的莆仙戏至今仍保存有多种《王魁》的演出本。梨园戏的剧名仍称《王魁》，现存两种：一为残写本，仅存"桂英割""捉王魁""对理"三出；二为何淑敏口述本，属梨园戏"上路"传统剧目，凡六出，依次为"介绍""桂英割""走路""上庙""捉王魁""对理"。剧演名妓桂英与王魁相爱，资助王魁上京赴考，闻魁状元及第，除徐州通判，即遣院翁持书见王，不料书被撕，人被逐，桂英无限怨恨，又添仇人金蕊故意讥讽，终于自刎，其魂魄手执金刀，直奔徐州向王魁讨命，却被堂上魁星土地阻拦，遂到海神庙向伽蓝王鸣冤，伽蓝王发符一道命小鬼陪桂英捉拿王魁。捉至海神庙，伽蓝王升座，命桂英与王魁对理，因王魁阳寿未尽，不得判死，只得判其为桂英设灵位，立牌坊，桂英愤极，拔掉伽蓝王的胡须，于是双方大闹一场告终。原本藏原福建省梨园戏实验剧团，笔者收有1957年内部排印本。莆仙戏现存《王魁》多种，或名《王魁》，或名《王魁与桂英》，或名《敫桂英》，或名《金巨富》等。大致可分为两类：一类以《敫桂英》为代表，桂英是持刀自刎的，比较接近古南戏；另一类以《王魁》为代表，桂英是上吊而亡的，明显是经过文人改写的。它们的共同点：一是均插演李云负妓女红玉一线，为其他剧种所无，情节取自宋元话本，这当是莆仙本《王魁》的一大特色；二是曲白闽南化，如玩笑，称"滚笑"；希望，称"睮"；时候，称"机

当”，等等，不一而足，颇富乡土气息，这是温州南戏流传外埠的必然结果。

近代，《王魁》的改本仍未绝于舞台。1957年，上海越剧院特约田汉、安娥据南戏《王魁》的明传奇本《焚香记》改编的《情探》，曾驰名一时。本剧由陈鹏导演，聘请川剧演员阳友鹤、周慕莲和昆剧艺人薛传纲为顾问，杜春阳音乐整理，顾大良舞美设计，吴报章灯光设计，陈利华造型设计。傅全香饰敫桂英、陆锦花饰王魁。同年10月28日首演于上海大众剧场。后成为上海越剧院保留剧目，傅全香代表作之一，她学习、借鉴了川剧、昆剧的表演技艺，在“行路”的戏里，运用四尺长袖，边歌边舞，表现出敫桂英美丽动人的鬼魂形象。其中【弦下调】一段唱腔，声情并茂，宣泄出人物满腔哀怨、悲伤之情，成了傅派唱腔的精品。《行路》《阳告》两场戏，常作为两个优秀折子戏演出和教学之用。1958年4月，由江南电影制片厂拍成电影。上海越剧院于1960年、1980年、1985年、1986年，四度赴香港演出，都曾携带《行路》和《阳告》。这两折戏的剧本，已由香港万里书店编入《越剧精华》第一集出版，剧中精彩唱腔已由音像出版单位制成唱片和音带发行。1980年，温州市越剧团演出其中的《行路》，贾小萍饰演敫桂英，参加在杭州举办的“浙江省专业剧团青年演员会演”获二等奖。

总之，《王魁》作为温州南戏的开山剧作之一，传唱千年未绝，这在中外戏剧史上堪称罕见的奇迹。这是南戏源于民间、扎根民间优良传统使然，对当前如何振兴社会主义戏曲事业仍具借鉴作用，值得大书特书。

## 二、《赵贞女》

《赵贞女》，全称作《赵贞女蔡二郎》，温州人作，演蔡伯喈弃亲背妇，为暴雷震死的故事。与《王魁》并称，同属迄今为止最早见诸记载的温州南戏剧目。首见于明初祝允明的《猥谈》，称“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’。余见旧牒，其时有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多”。次见于徐渭《南词叙录》，称“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》实首之，故刘后村（实为陆游）有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句”。剧本虽早已失传，但其改编本却一直在全国各地传唱，在北方主要是金院本与元杂剧，前者据元陶宗仪《南村辍耕录》“院本名目”载，金代已有冲撞引首《蔡伯喈》一目；后者据《元曲选》及《孤本元明杂剧》所收《金钱记》等六种元杂剧均有“赵贞女包土筑坟台”的唱词与情节，可知其时有可能已改编为北杂剧搬演。南方则以更多的艺术形式流传各省，尤以温州、闽南两地为盛。

本剧在温州的传唱主要有三种渠道：

一是戏曲。远在高则诚《琵琶记》之前，温州戏文《刘文龙菱花镜》（简称《刘文

龙》）即吸收了本剧的情节，其中“祭坟重会”情节，后来还被京剧及秦腔《小上坟》所吸收，取名《禄敬荣归》，剧中萧素贞上坟时唱柳子调道：

> 正走之间泪满腮，想起了古人蔡伯喈。他上京城去赶考，赶考一去不回来。一双爹娘冻饿死，五娘抱土垒坟台。坟台垒起三尺土，从空降下琵琶来。身背琵琶描容像，一心上京找夫郎。找到京城不要认，哭坏了贤惠女裙钗。贤惠五娘遭马践，到后来五雷殛顶蔡伯喈。（《京剧汇编》第二集）

从这段唱词的“五娘遭马践”、蔡伯喈“五雷殛顶”看来，所演正是古本《赵贞女》的情节。《刘文龙菱花镜》的改编本《摆生祭》，至今还保存在温州瓯剧与和剧中。

继《刘文龙》之后则是元末瑞安高则诚改编的《琵琶记》，此剧在继承《赵贞女》的优良传统的基础上，进行重新创作，其影响之大，远超旧本《赵贞女》，一直盛演于温州乃至全国。据明永乐《瑞安县志》载：“今所传《琵琶记》，关系风化，实为词曲之祖，盛行于世。”接着，万历、康熙、乾隆《温州府志》及嘉庆《瑞安县志》等均有近似记载，可见本剧自明初开始已流行于温州。至清末民初仍盛行，尤以温昆演出为频，名伶辈出，如“同福班”的“大娒旦”高玉卿擅演赵五娘《吃糠》，“新品玉”班邱一峰善演蔡伯喈《琴诉荷池》，民间均有口碑。据《张㭎日记》载，光绪三十四年正月十七日，“新同福”昆班在瑞安陶尖庙演出正本《琵琶记》，看至深夜方回。戴玉生《温州竹枝词》也说：“三十前坊明月夜，无人解听《蔡中郎》。”近代永昆《琵琶记》则享誉全国，名角杨银友、章兴娒名闻遐迩。

二是鼓词。南戏《赵贞女》流传之后，鼓词《蔡中郎》亦随之盛行，陆游《小舟游近村舍步归》有“身后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”可证。因《赵贞女》为“南戏之首”，当为北宋末或南宋初之作，疑早于鼓词《蔡中郎》，因此学界大多持鼓词据戏文改编说，然则，鼓词为南戏《赵贞女》的传唱起到推波助澜的作用。温州鼓词至清末仍在传唱《蔡中郎》，方鼎锐《温州竹枝词》“此日豆棚人共坐，盲词同唱《蔡中郎》”可证。已故温州戏曲家董每戡于《五大名剧论》中说自己小时候先听盲词《蔡中郎》而后才观戏剧《琵琶记》可作旁证。

三是山歌。湖州木刻本《采茶古人山歌》“十二月茶歌”所唱系十二个南戏剧目，其中七月茶歌唱《赵贞女》云：“七月采茶茶花开，不忠不孝蔡伯喈。堂上双亲他不孝，苦了行孝女裙钗。”从所唱内容看亦为古南戏《赵贞女》的情节。此歌流行于泰顺、平阳北港一带茶区，民间存有手抄本。

本剧于福建的传唱也很早，据《中国戏曲志·福建卷》载，闽南古老剧种莆仙戏与梨

园戏均存改编本。莆仙称《蔡伯喈》，现存两种：一为单出戏，演“蔡伯喈荣贵负心，赵五娘到京寻夫，蔡伯喈竟不肯认，纵马伤害赵贞女，玉帝派雷公电母击毙蔡伯喈”。20世纪20年代，“熙春台班”曾演出过，其中蔡伯喈由“生仔煌”扮演，赵贞女由“旦仔兴”扮演。生仔煌演“马踏贞女”时，残暴凶狠，令人痛恨，故莆田民间流行“马踏赵五娘，雷打蔡伯喈”等谚语。一为全本戏，20世纪30年代，“新桃园”“新兰芳”等班曾演出过，戏中赵五娘“扫地裙”的表演最为观众称道。梨园戏现存有《赵真女》（真、贞系形音相近而误）一种，亦称《蔡伯喈》，凡七出，依次为《坐场》《画容》《真女行》《弥陀寺》《入牛府》《挂幅》《认真容》，情节与高则诚《琵琶记》基本相同。上述莆仙戏存本的情节比较接近古本南戏《赵贞女蔡二郎》，而与高则诚《琵琶记》差距较大，有可能根古本戏文改编，但也不排除同时受到高本的影响，而梨园戏存本则无疑据高本《琵琶记》改编。此外，据刘念兹《南戏新证》介绍，莆仙戏还保存有清光绪三十三年显应坛主李进思抄本《曲策并题头策全》所收的《五娘贤》一出【莺啼序】【驻云飞】【雁儿舞】三支残曲。

总之，作为南戏初期“永嘉杂剧”阶段的剧目《赵贞女蔡二郎》，历宋、元、明、清，其改本至今依然存在于民间，这在中外戏剧史上都是空前绝后的，温州作为中国戏曲的故里当之无愧。

## 三、《张协状元》

《张协状元》，南宋温州人编撰，现存《永乐大典戏文三种》本，为宋代南戏的唯一传本。演书生张协遇盗落魄，幸亏古庙里的贫女相助才得安身，又在邻里李大公的撮合下结为夫妇。贫女为张协入京赴考，四处筹钱，以至剪发出卖才凑足路费。可是，张协中状元后却嫌其微贱，贫女来京寻他，他不但不认，竟于赴任途中用剑劈伤她。后贫女为枢密使王德用收为义女，才勉强与他重圆。此剧与《王魁负桂英》等作品一样 ，均属于批判负心类剧目。因深受观众爱好，传唱八百余年仍在温州、闽南一带演出。在温州的遗踪，包括以下三方面：

一是剧本遗踪。《张协状元》系温州“九山书会才人”所作，本剧第二出【烛影摇红】“编撰于中美……九山书会，近目翻腾，别是风味”可证。书会是宋元时代编写戏剧、话本等的团体组织，书会中人称为“才人”，大多为初识文化的艺人或不得志的下层文人。九山，温州地名，至今犹存，此处为“温州”的代称。鉴此，钱南扬、胡雪冈两位先生的校注本均署“温州九山书会才人编撰”。此剧早已流出国外，幸赖叶恭绰先生于1920年从英国伦敦购回才得以行世。近年中国戏曲学院、永嘉昆剧团、中国京剧院的演出本均出自本剧。其

中尤以永昆张烈的改编本《张协状元》为最成功，既保留原汁，又有所创新，2002年荣获中国文化部“文华新剧目奖”。

二是演出遗踪。本剧盛演于温州，第一出【满庭芳】“《张协状元传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因。厮罗响，贤门雅静，仔细说教听”可证。从“前回曾演”云云看，可见，此前本剧已有不少班社在这里演出过，互相竞争非常激烈，所以才会有“这番书会要夺魁名”之谓。为了争取演出成功，一再鼓励演员与后场乐队认真搬演，先于首出末尾说：“后行脚色，力齐鼓儿，饶个撺掇，末泥色饶个踏场。”接着又于第二出开头说：“后行子弟，饶个【烛影摇红】断送（众动乐器）（生踏场数调）”，同时还希望观众雅静观摩，更希望已看过别的书会演出的明公们能对做出公正的评判，因此说道：“一个若抹土搽灰，趍枪出没人皆喜。况兼满坐尽明公，曾见从来底。此段新奇差异，更词源移宫换羽。大家雅静，人眼能瞒，与我分个令利。”意在敬请观众分个优劣高低。另从宋元戏文《江天暮雪》佚曲提及《张协状元》“负心的是张协、李勉，到底还须瞒不过天。天，一时一霎丧黄泉。便做个鬼灵魂，少不得阴司地狱也要重相见”、《错立身》第五出【排歌】所记演出剧目有《张协斩贫女》一剧看，宋元两代均有演出过。至明代尚未息影于舞台，明沈璟《南九宫词谱》卷四所引“书生负心”类剧目说“张叶（协）身荣，将贫女顿忘初恩，无情”云云可证。至今仍演出不断，或按原著，或经改编，前者如1992年中国戏曲学院即按原著排演，于同年10月首演于北京人民大会堂，1996年6月起还应邀去芬兰、挪威等国演出，都获得成功。后者如永昆采用张烈改编本，于2000年首演于苏州举办的中国首届昆剧节，获得多项大奖，轰动戏剧界，称其“将八百年前的永嘉南戏改编成为永嘉昆曲，在舞台上获得一鸣惊人的巨大成就，同昆曲《十五贯》的横空出世一样，都将在中国戏曲史上占有历史地位”。

三是体制遗踪。《张协状元》在剧本结构、角色行当、表演手段、音乐伴奏等体制方面，均初具后世戏曲体制之规模。从永昆、瓯剧、和剧的演出中，都可隐约窥见南戏在表演、服饰、化妆、道具、乐器及演奏体制等方面的遗踪及其传承的因子。例如规模宏大、结构繁复、矛盾交织的剧本体制及生、旦、净、末、丑、外、贴的七种角色制，为永昆、瓯剧及和剧所全盘继承。又如人作道具（代门、代桌、代椅、代马等）的虚拟表演手法，也为永昆所巧妙借用。不一而足。

在福建也有以下两大遗踪：一是剧本改编。现存《张协状元》改编本系莆仙戏老艺人吓火的口述本，剧名称《张洽（协）》，洽、协，系莆田方言谐音而误。此本原属莆田县“福顺班”的传统剧目，吓火曾于20世纪20年代初在该班演过这本戏，去世前把该剧口述给班主的女婿郑鹤，郑鹤于1953年与苏鲁石共同整理为上下两集，于同年交莆田实验剧团排演。后又经整理，并改名《张协状元》，现存福建省艺术研究所。情节与永乐大典本相同，唯结局

时由贫女打了张协一顿才勉强团圆，此为原本所无。本剧既属20世纪20年代之前传下的演出本，当与叶恭绰于20年代后购回的刻本无涉，有可能与温州九山书会传往闽南的古南戏脚本有关，值得进一步深入研究。

二是演出遗踪。本剧于20世纪20年前后曾由莆田“福顺班”演出于本县的涵江、平海、黄石等地。据当年参加演出的老艺人黄吓涛回忆：剧中的贫女由吓火扮演，他自己扮演土地公，一次在平海演出时，吓火以为那里地处偏僻的海边，不懂得看戏，上场时故意将蓝背心穿成白背心，以试探观众，意想不到还是被识破而受罚，观众周吓忠、黄文狄、肖开基、黄耿诚等均为之作证。据其中的周吓忠回忆：那次演出，张协上京赴考，头戴四角巾；“团圆”一场，情节有如《金玉奴棒打薄情郎》：贫女不肯认张协，后在义父与李太公的劝说下才勉强同意，而进洞房后仍狠狠地打了张协一顿。纵观全剧，结构完整，原本的许多重要情节都被保留下来，且有所丰富；在表演艺术上处理得当，包括场次安排、人物处理、舞台布局以及唱、念、表、舞诸方面，均继承了早期南戏古朴风趣的情致。新中国成立后于1962年10月25日，由莆田实验剧团演出于莆田侨联剧场，王玉耀饰张协，郑惠华饰贫女，演出结束时，演员一起跪在舞台上向观众谢幕，风趣而又独具一格。

总之，《张协状元》为温州九山书会才人原创，演出后曾一度“占断东瓯盛事”。明初入选《永乐大典》，可见其影响之大。近代又被温州永昆、福建莆仙戏等剧种改编或移植，至今仍活跃于首都及各地戏曲舞台，堪称宋代温州南戏的“活化石”。

## 四、《东窗事犯》

南戏《岳飞破虏东窗记》，简称《东窗记》，明初改本戏文，无名氏作，现存明金陵富春堂刊本。其祖本系宋元戏文《秦太师东窗事犯》，已佚，《永乐大典》“戏文十五”、《南词叙录》“宋元旧篇”著录。凡2卷，上卷21出，下卷19出，合计40出，演秦桧陷害岳飞的故事，因秦桧夫妇定计于东窗故名。事出《宋史》本传及宋洪迈《夷坚志》，叙南宋时，金兀术起兵攻宋，岳飞率兵抵抗，大胜金兵，正欲解救徽、钦二帝，恢复失地之际，金兀术遣人送密书与宋廷奸相秦桧，要其立刻害死岳飞。秦桧即盗用皇帝的圣旨，连发十三道金牌，召回岳飞，以莫须有罪名，拘其下狱。先命大理寺卿周三畏诬陷岳飞与金通谋，三畏不忍，弃官而去。后命死党万俟卨主审。岳飞自知必死，唯恐岳云、张宪谋反以坏岳家忠孝名节，乃发书骗二人同来受死。秦桧与妻王氏密谋于东窗之下，密令狱卒将三人吊死于清风亭下。岳母及女闻讯赶赴祭奠，亦投井而死。上天感应，乃令地藏王扮疯僧，趁秦桧赴灵隐寺烧香礼佛之时，痛斥其罪。后岳飞等灵魂归天，各受旌表，封为天官。秦桧夫妇及万俟卨被阎王拘捕，由岳飞施刑审问后，打入地狱。朝廷为岳飞修

庙立牌，表其忠节。

本剧影响深远，元杂剧《秦太师东窗事犯》、元话本《游酆都胡母迪吟诗》、明传奇《精忠记》、清小说《说岳全传》等均承其衣钵。至于地方戏的改本则更多，仅温州一地即有温州乱弹《胡迪骂阎》《后岳传》；永昆《疯僧扫秦》《倒精忠》等4种。

《胡迪骂阎》，1957年温州瓯剧老艺人口吐本。1960年3月收入王绍舜选编的《浙江传统剧目汇编》两类第四期，属稿本，现归我收藏。凡3出，演岳飞父子被秦桧杀害于风波亭的消息传出后，书生郭胡迪悲愤万分，原打算上殿捉拿秦桧，后经家院提醒改赴东岳庙责问神灵善恶不明。因过于激动，一入庙就昏倒了，老道将其唤醒，却将其误作秦桧狠狠地打了一耳光，知错后唱道："我今一掌打错了，老道拿来当秦桧。"接着，胡迪吩咐老道带路游庙，谴责鬼神有偏，推倒东岳大帝塑像，"推倒金身一堆泥"，"端起香炉抛高流"，他怒斥其执法偏差，善恶不分，才致使岳飞被害。游至阎罗塑像，他更加愤怒，唱道："听说是阎罗天子陈光辉，火上加油恼着你。"于是吩咐老道取文房四宝，于粉壁上题诗："粉壁之上把诗题，朗朗青天人可欺，恶人做事天不知。赫赫苍天无报应，饮酒无用紫金杯。三日后拿得奸秦桧，万事干休永不题。三天后拿不到奸秦桧，我和阎君争斗言。若问题诗哪一个，姓郭胡迪表字洪其。"阎王见诗，立即升堂，命小鬼拘拿胡迪，领其遍游地狱，并请岳飞至殿，亲自审判秦桧夫妇及万俟卨，胡迪始心服阎王。阎王敬其正直，送之还阳，与岳飞泪别。上述内容取自《游酆都胡母迪吟诗》及南戏《东窗记》第33出与第39出。此外，温州京剧团亦演过此剧，曾请京剧名家宋宝罗教唱。

《后岳传》，亦为温州乱弹传统剧目，系老艺人黄岩云1957年口述，叶蓁纪录，稿本也归我收藏。共38出，重点演"扫秦"，起因是秦桧假借皇旨召回岳飞，与夫人王氏于东窗下谋划以"私卖江山，克扣军粮"罪名将其杀害于清风亭之后，又与王氏商议如何继续杀死张宪等四将时，被岳飞的阴魂打了一锤而受惊吓，经王氏建议去灵隐寺烧香超度岳飞灵魂，地藏王化为疯僧揭露其陷害岳飞的秘密，并以苕扫之以点化，秦桧不仅不悟，回府后仍听王氏之言派何立去捉拿疯僧。于是疯僧还原地藏王，回归东南第一山，并差白无常捉拿秦桧阴魂与何立相见，放回何立后又差无常捉拿王氏归案，与秦桧一起打入地狱。岳飞被封为东岳大帝。本剧自第27出至剧终唱昆曲，包括岳飞魂打秦桧及疯僧扫秦等关目。

《疯僧扫秦》，永昆传统剧目，最早源自南戏《东窗记》第31出《秦桧遇风和尚》，与元孔文卿《东窗事犯》第2折、明无名氏《精忠记》第28出"诛心"一脉相承。本剧采用《缀白裘》第五集《精忠记·扫秦》。演出时又根据需要作了某些增删，如其中的【十二月】一曲，唱至"两头白面做来的，坏了你两个，有谁得知？您便屈杀了他三人，待推着谁？痴也不痴，这中间造化的"，插入下面一段念白："这是馒头？这不是馒头。敢是馋馅？也不馋馅。那是什么？喏，这的是"，下接原唱："岳家父子肚皮中的腌脏气！"这段念白，显然

取自南戏《东窗记》第31出，其中有“外又将馒头劈碎介”“秦桧，我坏了两个馒头，你害了他家三父子”等语可证。本剧系昆丑的唱工戏，曲调别具风格，为永嘉昆剧团所常演，最近又作了新排，由张胜建、刘汉光主演，进大专院校演出，深受欢迎。

《倒精忠》，清张彝宣作，凡30出，演岳习杀败金兵迎回二帝，拿秦桧、王氏夫妇处死，岳家满门封赠事，系作者有感于《精忠记》只是冥诛秦桧不足快人心意，而改作阳惩，故又称《翻精忠》《如是观》。据称，旧时温昆曾请苏州昆伶传授，“新品玉”班净角梁栋擅演金兀术，以“三十六腿”闻名。《张㭎日记》民国四年四月廿八日说：“灯下又去看戏，正本演《倒精忠》。”可见此剧至民国初尚在瑞安等地演出。

## 五、《乐昌分镜》

《乐昌公主破镜重圆》，简称《乐昌分镜》或《破镜重圆》，《永乐大典》“戏文”及《南词叙录》“宋元旧篇”均著录。事出唐孟棨《本事诗》“情感篇”，演南朝陈国太子舍人徐德言与其妻乐昌公主悲欢离合故事。乐昌公主，才色冠绝，深为德言所爱，时值战乱，二人被迫分离，遂将铜镜破为两半，各存一半，相约他年元宵夜将镜于都市高价出售，以冀相见。及陈亡，乐昌落入越国公杨素之家。德言流寓京都，遂于元宵夜访于都市，见一老者持半镜出卖，遂引至居所，出半镜合之，乃题诗曰：“照与人俱去，照归人不归。无复嫦娥影，空留明月辉。”乐昌得诗，涕泣不食，杨素知之，怆然改容，即召德言进府，还其妻乐昌，并厚遣之。乐昌与德言破镜重圆后，归江南以终老。

本剧是被学术界公认为南宋时从温州传入杭州的南戏代表作之一，据元周德清《中原音韵》载，此前南戏唱“闽浙之音”即“温州腔”，自《乐昌分镜》开始唱“约韵”即“杭州腔”可证。本剧原本虽佚，仅《九宫正始》等存佚曲31支，收入钱南扬《宋元戏文辑佚》，但其后世改编、移植本却不少，如元杂剧有沈和《徐驸马乐昌分镜记》，明初戏文有无名氏《破镜重圆》，明清传奇有张凤翼《红拂记》及阙名《金镜记》《合镜记》《分镜记》《新合镜记》等，均与之同题材。当代则有温州和剧《风尘三侠》、闽南莆仙戏《乐昌公主》、京剧《玉树后庭花》等。

温州和剧《风尘三侠》，现存老艺人黄岩森1957年口述本，收入浙江省文化厅戏剧处1958蜡纸刻印《浙江省戏曲传统剧目汇编》第107集。共21出。其中第8出即演乐昌公主与徐德言破镜重圆事。时乐昌公主落入越国公杨素府上任歌女已多年，徐德言流落京都，最后也入杨府当上幕宾，二人却不得相聚。一日杨府饮宴，众宫女歌舞，杨素命乐昌、红拂上场舞剑。二人对剑而舞，舞毕，站回原位，杨素连声赞赏说：“舞得好，青风剑。”接着唱【紧板】：“红拂舞艺世无双，乐昌舞艺也不差。”唱毕，则乐呵呵地笑了起来。站在一旁的幕

宾李密却趁机讥讽他只知道作乐，却忘了三不“为国担忧”。当问及二不担忧时答云：“老千岁天天坐在府中，看歌女跳舞舞剑，犯人家女子终身不能夫妇相逢，女子终身不配，误了国家一代青年，岂不是二不担忧？”杨素听了如梦初醒，却各人发银子二百两，有夫归夫，未配自许才郎。最后对乐昌说：“你伺候本藩多年，你夫徐德言府上幕宾，你夫妻二人，本藩备办你出府为官，不要你伺候本藩。”从此，乐昌夫妇终于破镜重圆。

莆仙戏《乐昌公主》，又名《徐德言》，剧本已佚。据刘念兹《南戏新证》载，莆田县莆仙戏老艺人黄吓铸所在的雀屏楼班于民国时期曾演过此剧，首出演番兵入寇，城池将破，徐德言在宫中与乐昌公主分别，公主唱【锦庭芳】：

> 在深宫，在深宫夫妻喜恩爱，如鱼似水，琴瑟百年谐。我夫妻前生前世，姻缘簿上结下来。清早间，走出深闺，移步庭阶。看庭前花共柳，看庭前花共柳，叶凋零，一片恁败采。想父王尽日愁不解，都只为，番寇兴兵扰害。奈国力衰微，文无策，武将罢，兵怯战，一时朝野尽惊骇。心惊骇，夫妻舍离开。

唱毕，将妆台上的一面铜镜破开，各藏一半，相约他年中秋夜于都市出售时相见。以下情节与古南戏《乐昌分镜》基本相同，唯德言所题诗与原诗有异，其诗为“当年镜破人居处，眼前镜破人不归。嫦娥雾影难除恨，明月徒然有光辉。”唱毕，昏厥，媪救之，询其缘由，告以夫妻失散过程，媪深为同情，乃告知杨公，乐昌知之惊慄不已，不意杨公竟命校尉召德言到府，询其情由，遂将乐昌送还，并厚赠之，自是破镜重圆，夫妻团聚。据说，当年雀屏班演出时，扮演乐昌公主的演员绰号“元饼良”，扮演徐德言的号“生仔发”，鼓师名栋梁，锣手号“锣忽”，吹手号“吹生雷”，现都已去世。本剧不仅在莆田一带很流行，还到福建南北洋等地演出，其中“卖镜题诗”一出尤为脍炙人口。

《玉树后庭花》为邹忆青与蔡景凤、戴英禄合作，任风坡、白继云导演，张建民、张复、贾宇作曲，中国京剧院1990年首演，主演刘长瑜。剧本发表于《剧本》月刊。曾参加国家文化部举办的徽班进京二百周年纪念演出。后改编为戏曲电视剧《乐昌公主》，由中央电视台、南京电视台合拍，获广电部优秀电视剧奖。其实，早在民国时期已有京剧《乐昌公主》演出，民国十六年（1927）二月十六日，上海开明戏院夜场的大轴即是京剧名家朱琴心、金仲仁的《乐昌公主》，压轴为言菊朋的《南阳关》。

此外，据南戏《乐昌分镜》改编的尚有粤剧《隋宫十载菱花梦》。本剧为苏翁编剧，2003年，著名粤剧表演艺术家罗家宝从艺60周年时，他在广州中山纪念堂与何静韵小姐联袂演唱了本剧，让三千多观众折服。

## 六、《孟姜女》

南戏《孟姜女送寒衣》，简称《孟姜女》，《永乐大典》“戏文二”和《南词叙录》“宋元旧篇”均著录。原本佚，仅存佚曲11支，收入明纽少雅辑《九宫正始》。此外，同题材的剧目，金院本有《孟姜女》一本，元杂剧有郑廷玉《孟姜女送寒衣》一本，明清传奇有无名氏《杞良妻》及《长城记》各一本。据佚曲及相关剧目钩稽，剧情大致如下：

> 范喜良为了逃避官差，流浪在外。一日躲在孟家花园，孟姜女不知花园中有人，脱了衣服入荷池洗澡，被范喜良看见。按孟父的许诺“谁看见其女的肉身就嫁给谁”，孟家即招喜良为婿。不意差役跟踪而至，婚后三天喜良即被捉住，押去筑长城。此去杳无音信。一年寒冬，孟姜女梦见喜范向她讨衣御寒，醒后即赶制寒衣，不远千里送去。待送到长城，喜良早已死了，被埋在长城底下。由于感动了苍天，孟姜女终于哭倒长城，控诉秦始皇暴政后殉节。

本剧原本虽佚，其改本却一直在民间传唱。检验改本是否属于南戏遗存，主要看其中有无孟姜女脱衣入荷池沐浴时肉身被范喜良看见及孟妻女送寒衣这两个情节。流传范围甚广，尤以浙江、福建、安徽、江西四省为盛。择其要者简介如下：

浙江至少有温州和剧《孟姜女送寒衣》、新昌调腔《孟姜女》、永康醒感戏《撼城殇》三种。和剧《孟姜女送寒衣》，为老艺人郑景文1957年口述本，现为本人收藏。凡两出，第一出为“别母”，演孟姜女制毕寒衣准备送去，出发前与高堂告别。其母以“山高路遥”为由，劝女儿别去；女儿则以“百世修来同船渡，千世修来同枕眠”为理，非去不可。相持不下，其母提出与女儿“作伴去”，女儿则以“母亲年迈，乍受路上风霜之苦”为由予以拒绝，最终独自上路，其母烧三炷清香祈请神明保佑平安。第二出为“住店”，演孟姜女于漫漫途中的种种离情别绪，于“渔翁收钩”“山鸟投林”的暮色中入住客店，不料店家原来正是她的姑姑，姑姑十分痛恨秦始皇的暴政，决心陪侄女一起到长城，于是二人一同上路。调腔《孟姜女》，民国八年（1919）传抄本，共40出，原藏上虞县小坞村孟姜班，现归本人收藏，并经本人校注于台湾出版。本剧主要演范喜良屈死被埋入长城之后，其冤魂托梦于孟姜女，孟姜女在神乌指引下千里寻夫到长城，把长城哭倒。秦始皇闻之大惊，亲自视察长城，见孟姜女貌美，欲点为宫妃，孟姜女将计就计，提出三个条件：一要秦始皇披麻戴孝，二要将奸相赵高斩首示众，三要搭九层洪楼为其夫举办超度仪式。秦始皇照办，孟姜女登上九楼，痛骂秦始皇昏君、历数其暴政之后，跳楼殉节。醒感戏《撼城殇》，包括《孟姜女》《长城记》两种，重点演秦始皇暴政，包括焚书坑儒、横征劳役修长城等。儒生范杞良抗

旨，正被追捕中，潜入孟家花园，恰遇孟姜女入脱衣入荷池沐浴，于是因祸得福，二人喜结伉俪。不料洞房夜被官府捉往长城服役。待孟姜女寻到长城，早已埋入城墙。孟姜女哭倒长城，玉帝命金童玉女下凡，度范、孟夫妻升天团圆。本剧为民国初年传抄本，亦为笔者收藏并校注于台湾出版。此外，永昆、温州乱弹、绍兴乱弹等也有同题材剧目。

福建至少有梨园戏《孟姜女》、莆仙戏《范杞良》2种。梨园戏《孟姜女》系老艺人何淑敏1957年口述本，计有5出，依次为“送寒衣”“打城”“遇将军”“遇尹经”“点骨”。其中“送寒衣”一出，曲辞哀婉动人，与明胡文焕《群音类选》所选《孟姜女送寒衣》【山坡羊】套曲的文词语意近似，可见其与南戏《孟姜女送寒衣》的传承关系。莆仙戏《范杞良》又名《孟姜女》，共6出，依次为“下诏筑桥”“仙童下凡”“借瓜投胎”“杞良被逮”“姜女寻夫”“殉节坠桥”。剧情与浙江调腔《孟姜女》近似，或同出一母本。

江西现存至少有《孟姜女送寒衣》《长城记》《送寒衣》3种，均为明代传抄本。其中《孟姜女送寒衣》为广昌县赤溪曾村“孟戏”老艺人曾国栋收藏。分上、下两本，上本33出，下本31出，合计64出。剧情主要演孟姜女送寒衣与哭长城。《长城记》为广昌县大路背刘村“孟戏”老艺人谢梅生收藏。分上、中、下三本，上本21出，中本24出，下本24出，合计69出。剧情多数与曾村本相同，但结局不同，前者以死殉节，后者即接受秦始皇的封赐，孟姜女被封为“天下一品夫人”，并为其造“节义坊”，可见其斗争性不如前者强烈。《送寒衣》，属弋阳腔剧本，仅存一出，为江西乐平县赣剧团于20世纪50年代初收藏本。上述三种，均收入毛礼镁《江西广昌孟戏研究》附录。

安徽今存至少有《寻夫记》《范杞良》《孟姜女寻夫记》3种。其中《寻夫记》系贵池刘街乡南山刘清代抄本，凡13出，从“拿伕丁”“洗澡”“分别”“送寒衣”等出看，本剧与宋元南戏一脉相承，唯为适应民间演出之所需，曲词新撰，以通俗见长。《范杞良》系贵池棠溪乡魁山吴仲立藏本，凡7出，卷首“报台”形式，与《琵琶记》“副末开场”相似，显然是宋元南戏“开场”的遗踪。《孟姜女寻夫记》系贵池刘街乡刘姓抄本，共40出，本剧的情节、曲词，与上述《寻夫记》及《范杞良》基本相同，无疑出自同一祖本。上述三种均收入王兆乾辑校《安徽贵池傩戏剧本选》。

总之，孟姜女送寒衣的故事，传遍大江南北，以至家喻户晓，与南戏在民间戏曲舞台的盛演不衰是休戚相关的，功不可没。

作者单位：浙江艺术职业学院

# “温州腔”新论

沈不沉

## 温州腔的提出

宋元时期的温州南戏究竟用什么声腔演唱，至今一直没有定论，各家的解说大都语焉不详，有的说是海盐腔，有的说是弋阳腔，有的则笼统地说“四大声腔”（海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔），但都没有给出令人信服的证据，成为中国戏曲史上一个悬而未决的问题。

直到20世纪40年代，学者叶德均才提出“五大声腔”说，即在上述的“四大声腔”外，再增加一个“温州腔”。但叶氏对温州腔的阐释却只是泛泛而谈：一是承认“村坊小曲”的存在；还举出【台州歌】【东瓯令】等以为例证；二是承认早期南曲没有宫调；三是阐明南戏具有清唱与帮合的特点。叶氏是江苏淮安人，从未到过温州，自然无法了解温州语言的特征，因而也无法对温州腔作出准确的描述。

21世纪初，温州学者胡雪冈先生的论文《张协状元三题》中有一题是《温州腔的形成》。该文首先肯定“早期南戏由温州方音方言演唱从而形成温州腔”，可谓一语中的。接着，又认为“温州南戏流传到外地以后，在长期的演出过程中，逐渐与当地的风俗民情、歌谣小曲以及方言土语相结合，先后形成具有地方色彩的海盐、余姚、弋阳、昆山等四大声腔，以后又不断派生繁衍出义乌、青阳、杭州、太平、四平、潮腔、泉腔、宜黄腔、调腔、本腔、罗罗腔等”[①]。

胡雪冈先生认定温州腔就是具有剧种属性的温州南戏，到了外地演出就和当地的歌谣小曲以及土语方言“相结合”，这纯属凭空想象。每一种方言只能在特定的地域流行，比如泉州戏班演出南戏，只会用泉州方言，而不可能出现一半泉州话一半温州话的“相结合”。

---

① 胡雪冈《张协状元三题》，见《温州师范学院学报》2001年第4期。

我在少年时期从街坊邻居那里学会许多小调，如【紫竹调】【无锡景】【武林调】【孟姜女调】等，这些都是从外地流传而来，我们唱的是温州话，而小调的旋律一点都没有变，绝不可能出现一半【无锡景】而另一半与温州的【叮叮当】相结合的“杂交”旋律。既然所有以地域冠名的腔都从温州腔派生繁衍出来，那么温州腔又是从哪里“派生繁衍”出来的呢？实在令人有点匪夷所思。

温州学者徐宏图也肯定“温州腔”的存在，他在《南戏“温州腔”试证》①一文中例举构成“温州腔”的三个要素：一是温州方言，从《王魁负桂英》佚曲和《张协状元》剧本中举出一些字和词如“恁”“人客”“特特”等证明是温州方言；二是温州腔调，指出【东瓯令】【台州歌】【福清歌】【福州歌】【吴小四】【赵皮鞋】等是早期南戏中的村坊小曲；三是温州班社，认为班社是声腔的摇篮与载体，除九山书会外尚有其他众多书会，他还认为“声腔与剧本密不可分，每一种声腔都有自己的作家与剧本”。

徐宏图的文章虽短，在研究方向上较之以上两家已略有深入，明确提出方言和声腔是构成“温州腔”的要素，可谓抓住了根本。然而在论据方面未免失之粗疏，比如举出某个字或词说明这是温州话，就有点一厢情愿。中国的语言虽然千差万别，但很难从某个字或词来判定属于哪种声腔，文中例举的字或词并非温州人的专利，福建、广东等地的某些方言也有类似的语法。至于说“每一种声腔都有自己的作家与剧本”，如果不是专指的清代以后的昆山腔，则此语就有点言过其实，很难找到实例支持此说。徐文第二部分关于“温州腔调”的论述中，居然说温州人创造了南曲，更是想入非非。南戏艺人们把上述宋人词的“双迭”改为“单迭”，并与“里巷歌谣”结合起来，用“温浙”（后扩大为“江浙”）语音为标准，分平上去入四声，并采用五声音阶，以箫笛伴奏，创造了柔缓婉转的南曲。可见，最早的“南曲”其实就是“温州腔”，所谓“南戏”即“南曲戏文”的简称，这是南戏艺人莫大的贡献”。

关于南北曲的起源，经历了漫长的历史时段，由唐诗、大曲、曲子词、宋词等形式逐渐发展而来，包括少数民族对中原文化的影响，有关这方面的专著不少。把南曲和温州腔画了等号，虽也可称得上一家之言，毕竟于史无据，于理不合，很难成立。

台北的刘有恒先生有一篇文章，题目是《“温州腔”不成立之考证》，此文针对徐宏图的文章逐条加以反驳。文章写得有点聱牙，但还能够读懂。徐文中的方言与声腔例证的论据比较脆弱，很难经得起一驳。但刘文据此认定“温州腔“不成立，则又未免失之武断。比如他认为“声腔只是剧种存在的充分条件而不是必要条件”，这就把声腔和剧种的概念搞浑了。所谓“剧种”是20世纪50年代以后才出现的名词，声腔是剧种的唯一标志，而不是什

① 徐宏图《南戏“温州腔”试证》，见《温州晚报》2012年6月16日。

么“充分条件”，没有声腔哪来的剧种？又，既然承认“土官腔”的存在，又怎能轻易否定温州人曾经用温州的“土官腔”演出南戏？刘有恒先生另一篇大作《从周德清虚拟的“约韵”到虚拟旧南戏的“温州腔”》中，试图以《张协状元》的用韵是依宋代通语十八韵部，采用宋代汴洛音，证明其“因为大体不用温州土音，自无温州腔可言”。这又是把“腔”和“韵”搞浑了。打个比方，请台北人刘先生和我这个温州人一起来吟贺知章的“少小离乡老大回”，刘先生用“台北腔”，我用“温州腔”，结果必然是鸡有鸡语，鸭有鸭腔，但这和贺知章的诗用什么韵又有何干？

## 以地域冠名的“腔”主要特征是使用当地方言

本文的主旨是想对“温州腔”做出一个明确的回答，在解开这个历史积案之前，首先必须对这个“腔”字进行一番梳理。

中国戏曲文献中的“腔”字是一个模糊的概念，有时似指一种音乐曲调旋律，如陆采《冶城客论》：“国初教坊有刘色长者，以太祖好南曲，别制新腔歌之”；黄庭坚《以酒渴爱江清作五小诗》之四：“时时能度曲，秀句入新腔”等；有时指一种演唱方式，如一些剧种音乐中的“拖腔”“哭腔”“花腔”之类；有时指某个地域的方言声调，如“京腔”“广东腔”“山西腔”等。尤其是以地域冠名的“腔”，在不同的历史时期，其内涵也不尽相同。如早期的“昆山腔”多用来清唱，嘉靖时它的流行区域很小，万历以后才演变成为风行全国的大剧种。

当代一些著作大都把以地域冠名的四大声腔看作是南戏剧本演出赖以依托的音乐系统，以为每种声腔都具有独立的曲牌和各不相同的唱法，而且还拥有这种声腔专用的剧本，事实并非如此。何良俊《曲论》：“近日多尚海盐南曲”；王骥德《曲律》：“旧凡唱南调者，必曰海盐，今海盐不振而曰昆山。”；李调元《剧话》卷上：“弋腔始弋阳，即今之高腔，所唱皆南曲”[①]。由此可见，四大声腔虽以地域冠名，却都没有自己独立的音乐系统，南曲才是四大声腔共用的音乐系统。有的学者已经从《金瓶梅词话》中出现所谓的海盐腔剧本，与昆剧同名剧目所用的曲牌进行比较，发现这些曲牌的格律、句法、字数都惊人的一致。也就是说，这些曲牌，昆山腔可以唱，海盐腔也可以唱，而且其旋律结构也大同小异。当代比较权威的周贻白、张庚、郭汉城等戏剧史或戏曲史著作，都没有把四大声腔列为专门章节。

中国的声乐，从元明以来，只有南曲与北曲两大系统，清徐大椿《乐府传声·源流》：

---

① 何良俊《曲论》、王骥德《曲律》见《中国古典戏曲论著集成》第四集；李调元《剧话》见《中国古典戏曲论著集成》第八集。中国戏剧出版社1959年出版。

“若今日之声存而可考者，南曲、北曲二端而已”[①]。留下的曲谱也只有李玉《北词广正谱》，蒋孝《旧编南九宫谱》，沈璟《南词新谱》，钮少雅、徐子室《汇纂元谱南曲九宫正始》，张大復《寒山堂曲谱》等，迄今为止，从未发现有人编过《海盐腔曲谱》《余姚腔曲谱》或《弋阳腔曲谱》；自从昆剧成为风靡全国的大剧种之后，已经不用昆山语音，采用的是苏州官话，直到乾隆以后才出现专供昆剧演唱的众多曲谱，其基础仍是南曲曲牌。由此看来，四大声腔都没有独立而又不同于其他声腔的音乐系统，这是无可置辩的事实。

最早提出四大声腔的人，恰恰也就是否定四大声腔的人，祝允明《猥谈》：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。今遍满四方，而歌唱益谬，报厌观听，盖已略无音律腔调，……愚人蠢工徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。”[②]祝允明否定四大声腔的主要理由，就是因为它没有属于自己独有的音乐系统，仅仅只是“变易喉舌”而已，说它“妄名”“胡说”并不为过。

以地域冠名的四大声腔的主要特色，首先是使用被冠名的地域方言演唱，除了四大声腔之外，还有杭州腔、义乌腔、徽州腔、青阳腔、乐平腔、四平腔、石台腔、太平腔等等，把地域名称放在“腔”的前面，最明显的特征就是“变易喉舌”。王骥德《曲律·论腔调第十》对此做了很好的诠释：“今自苏州而太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同，惟字泥土音……”这里所说的“腔调”，显然是指南曲的曲牌旋律，“字泥土音”，则说明使用当地的方言演唱。

## 弋阳腔与海盐腔

四大声腔中余姚腔的历史记载最少，万历以后已踪迹难寻，有人以为它流入安徽后转化为青阳腔；也有人说流行在浙江新昌一带的调腔、宁海平调就是余姚腔的流变，但都缺乏实证，本文不拟作深入讨论。

弋阳腔继承了早期南戏帮合的特点，从嘉靖以后在江南各地广泛流行，徐渭《南词叙录》说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之”。汤显祖描写它的特点是“其节以鼓，其调喧”[③]；李渔则说“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一

① 徐大椿《乐府传声》见《中国古典戏曲论著集成》第七集，中国戏剧出版社1959年出版，第157页。

② 祝允明（1460—1527）字希哲，号枝山，江苏吴县人。《猥谈》见陶珽《说郛续》卷四十六。

③ 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。徐朔方编《汤显祖诗文集》第34卷，上海古籍出版社1982年出版，第1127页。

人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口”[①]。弋阳腔继承了南戏的平民化格局，用当地乡音演唱，顾起元《客座赘语》：“弋阳则错用乡语，四方士客喜阅之”。凌濛初《谭曲杂札》：“况江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调。”[②]弋阳腔在流传过程中，逐渐发展出一些专供弋阳腔演唱的剧目，发展出滚调，而且还出版了多种谱式，如《徽池雅调》《摘锦奇音》《八能奏锦》《十二律京腔谱》等。明清之交安徽、江西、浙江的各种高腔，都是弋阳腔的支流。各种高腔的唱法不尽相同，但其一唱众和使用大锣大鼓伴奏的特点却是共有的。

最叫人摸不着头脑的是海盐腔。古往今来众多论述海盐腔的文章尽管说得头头是道，唯独对它的艺术特色不着一字。就连汤显祖那样精于文笔的人，也是含糊其词，只是说“吴、浙音也，其体局静好，以拍为之节”[③]。作为一种声腔的表现艺术，“体局静好”四个字，天知道是一种什么形态？

论述海盐腔的文章很多，其中收录在《百度百科》的一篇文章《关于海盐腔的探源与传承现状报告》较具代表性。此文首先肯定海盐腔是独立的音乐系统，“海盐腔的音乐为曲牌联套体结构，分生、旦、净、末、丑诸行当。演唱时以鼓、板及铜器等打击乐器为伴奏，不用管弦”。文中例举《金瓶梅》中海盐子弟搬演、清唱的剧目如《白兔记》《玉环记》《还带记》《香囊记》《四节记》《宝剑记》以及汤显祖的作品《临川四梦》等都属于海盐腔剧本，并把贯云石确定为海盐腔的创始人。鉴于以上论述与本文观点多有不同，故必须用一定之篇幅来予以澄清，以还其本来面目。

上面已经说到，以地域冠名的四大声腔的主要特色，首先是使用被冠名的地域方言演唱，但“海盐腔”却并不是用海盐当地的方言演唱，在四大声腔中，这是一个特例。顾起元所谓的“海盐官语”，也就是浙江官话，亦即汤显祖描摹的“吴、浙音也”。刘廷玑《在园杂志》卷三：“西江弋阳腔，海盐浙腔犹存古风”[④]，所谓“浙腔”就是浙江官话。20世纪50年代以前，以北京音为标准的普通话尚未全面推广，浙江全境流行的就是这种浙江官话。这种浙江官话与我国古代的汴洛之音相差不大，可以互通，很可能在魏晋之前就已经流行。周德清《中原音韵·正语作词起例》有一段话说得很清楚：“自隋至宋，国有中原，才爵如约者何限？惜无有以辨约之韵，乃闽浙之音而制中原之韵者。”[⑤]海盐腔所依托的浙江官话以及

---

① 李渔《闲情偶寄》卷一“音律”。《李渔全集》第三卷，浙江古籍出版社1987年版，第27页。

② 凌蒙初《谭曲日札》见《中国古典戏曲论著集成》第四集，中国戏剧出版社1959年版，第254页。

③ 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。徐朔方编《汤显祖诗文集》第34卷，上海古籍出版社1982年版，第1127页。

④ 见《清代笔记小说大观·在园杂志》，上海古籍出版社2007年版，第2175页。

⑤ 周德清（1277—1365），字日湛，号挺斋。江西省高安县人。《中原音韵》写成于泰定元年甲子（1324）。1958年隋树森校本《朝野新声太平乐府》收有《中原音韵》。本条引自《中国古典戏曲论著集成》第一集，中国戏剧出版社1959年版，第219页。

后面将要论及的温州官话，都可以套用“闽浙之音而制中原之韵”这个框架，可以是“吴浙之音”，也可以是“温浙之音”，惜乎历代学者对周德清论述的要点理解不透，故而对海盐腔语言形态的表述也没有一个明确的说法。

关于海盐腔的来历，多数论者所举的都是下例两条资料：一是李日华《紫桃轩杂缀》中所谓的“张镃说”；次为姚桐寿《乐郊私语》中所谓的“杨梓说”。前者明明是说“务为新声”，也就是创作了一些新的词牌，把这些词牌叫作海盐腔。换言之，当地人把这些用浙江官话来唱的新创作的词牌名之为“海盐腔”，没有说它是一个独立的音乐系统；后者是说杨梓的朋友歌唱家贯云石（1286—1324）教会了他的家童唱歌，更不能证明他们创造了一个类似像南曲那样的声乐体系。至于论者例举《金瓶梅词话》多处出现“海盐子弟”以及由海盐子弟演出的剧目，意图证明海盐腔既有自己专属的音乐曲牌，更有自己独有的剧目，这个例子同样是无力的。陆容《菽园杂记》中说：“嘉兴之海盐，绍兴之馀姚，宁波之慈溪，台州之黄巖，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟。”[①]所谓“海盐子弟”，只不过是海盐人组织的戏班子，如果说这就是海盐腔，至多也不过是他们用海盐官话即浙江官话来唱南曲，和温州人用温州官话唱戏是同样道理，如此而已，岂有他哉！

## 倚声度曲是一切说唱艺术的声乐规范

唱的方式实际上只有两种，一种是以词定曲，即没有固定的曲谱，按照词的四声调值来谱曲，叫作“倚声度曲”；另一种是以曲定词，即曲谱是固定的，把要唱的词句填进曲谱，叫作“倚声填词”。

倚声填词也有两种，一种是所填的词句必须符合旋律原有的声调，宋词以及其后出现的曲牌音乐如南北曲都是这种方式；另一种是，用一支固定的曲子去套唱不同的词句，也就是说，曲子只有一个，但可以反复歌唱，如曲艺中的【五更调】【孟姜女调】，以及民间流行的【武林调】【紫竹调】【马灯调】等，不管所填的词是否合乎声律，曲子却只有一个。

倚声度曲原本是宋代填词的一个术语，运用十分普遍，它的基本原理极为简单，大多数词牌都有一个固定的音乐（唱腔）格式，称作腔格，按此腔格填词后，再按照上述的字声原理对旋律的清浊缓急进行适当调整，就成了可以演唱的词或曲。在中国民族戏曲与曲艺的演唱方式中，不论音乐旋律的表现如何丰富，但有一条最基本的准则，那就是旋律所赋予某个字的相对音高必须符合字声原有的自然音，换言之，就是必须符合四声原理。明代魏良辅对

① 陆容（1436—1497）字文量，号式斋，南直隶苏州府太仓（今属江苏）人成化二年（1466）进士，授南京主事，进兵部职方郎中。本条见《菽园笔记》卷十，《明清笔记丛书》上海古籍出版社2007年版。

昆山腔的改革，其核心问题就是如何处理曲牌中字声的平上去入，最终成为中国戏曲音乐的声学规范。他在《曲律》中说：“五音以四声为主，四声不得其宜,则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁,终不足取。”[①]温州走街串巷的小贩最懂得倚声度曲，他们叫卖的声调都会符合字声的原有音阶。这大概也是一种由来已久的传统，高承《事物纪原·吟叫》：

> 凡京师卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之父吟哦也。”《梦粱录》（卷二十）：今街市与宅院，往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商，成其词也。”[②]

可见市井歌叫卖物之声也成为民间歌曲的一大来源，有的经过修饰加工（“采合宫商”）成为曲牌，登上了大雅之堂。《水浒》第七十四回写到燕青学唱的【货郎转调歌】【货郎太平歌】就是山东一带货郎的叫卖调。《南九宫》收有【九转货郎儿】【叫声】【卖花声】等曲牌，无疑就是市井叫卖之声“采合宫商”的结果。

旧时温州大街小巷的叫卖声曲调非常丰富，儿时耳濡目染，至今记忆犹新。晓曙初开，便有卖松糕、油炸桧（油条）的；有卖灯盏糕、油卵（麻团）的；卖烧饭糕（发酵米糕）的；早餐菜肴如蚕豆、乌豆、五香豆腐干、盘菜生，等等。小吃诸如姜糖白糖芝麻糖、豆腐软、青盐橄榄、茴香豆、燠菩荠、槐豆芽，等等；入夜则有五香火腿粽、椒盐糯米饼之类。手工杂活如补锅、箍桶、修灶、磨刀擦铰剪、修棕绷藤椅、修篾席竹笼……此外，还有镀灶佛纸银花、鸡蛋（梅儿）、收旧衣、补雨伞、兑糖儿、粉干，等等，每一种吟唱吆喝，都有一定的旋律。最妙的莫过于卖草药的，多半是未脱稚气的儿童。挑着担儿走街串巷，15味草药用童声一口气唱了出来，倒也娓娓动听。

**卖草药**

童声 4/4　　温州叫卖声之一　　沈不沉记谱

2 3 · 2 1 · | 2 3 · 1 1 · | 2 3 · 1 1 · | 3 3 2 3 3 2 1 | 1 1 2 2 2 3 1 |
白脚 麻衣　落地 金钱　金银 花藤　山见白 来 白毛藤　白的马 兰荔枝肾

2 6 1 2 2 3 2 | 3 1 2 3 1 2 | 5 3 2 3 3 2 1 | 1 2 1 2 2 3 2 | 2 — · 0 ‖
单叶 肾来花帽 肾　舍利 花 山砒 霜　山月藜来 六月雪　白的鸡冠 白 脚 鸡　啃

① 魏良辅《曲律》初见于明万历四十四年刻本《吴歈萃雅》卷首，收入《中国古典戏曲论著集成》第5册。

② 转引自王国维《宋元戏曲史》第八章，上海古籍出版社1998年版，第66页。

## 温州方言与村坊小曲

人类的语言因其民族与聚居地的不同而千差万别，一个群落中的人使用当地方言交换信息，学习生活，交流情感，即使个人独处，也使用这种方言思考问题。地域方言具有相对的稳定性，随着历史的延续而代代传承。一个人的口音在其居住地形成之后，终生难改，即使远涉他乡，飘蓬万里，也难以融入旅居地的语言环境，依旧乡音未改。毛泽东、刘少奇、邓小平、朱德、杨尚昆等终生在外奔走，却改不了一口家乡话。

上面的论述旨在说明，一个人想要改变口音是极其困难的事，所以，在温州这块土地上诞生的南戏，只能用温州方言来演唱。

徐渭对温州南戏的基本形态有如下的描述："其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。"又说："永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。谚所谓'随心令'者，即其技欤？"[①]

宋代词的流行，可能更甚于今之流行歌曲，这种有定律的词牌很容易学，只要会唱苏东坡的"大江东去"，也就会唱李清照的"萧条庭院"，这是因为【念奴娇】词牌100个字，8个韵脚的词格是不变的。"有井水饮处即能歌柳词"[②]的说法，最能说明宋代词歌曲流行之广。把词牌嵌入戏剧，使之成为剧曲，是最方便、最自然也是最顺理成章的事。

至于"里巷歌谣""村坊小曲""随心令"都是一回事，是一种张口就能唱的曲调。但是，徐渭所特别强调的这种"本无宫调，亦罕节奏"的"里巷歌谣"，却引起后人特别是经院派音乐学者的质疑。他们认为，没有调高与节奏的歌曲是不存在的，只要它是一首歌，即便不注明属于某调，歌唱者一张口，其旋律就显示其一定的调高，持这种观点的人相当普遍，为《南词叙录》作注释的两位作者在其注释中就有如下一段话："任何一首曲调，总是有其一定的调高、调式，总有一定的节拍、节奏和速度，否则就不可能成其为曲调。南戏的各种曲调，自然也不能例外，肯定是有一定的宫调和节奏。"[③]这个问题不仅关系到如何理解早期"温州腔"的音乐属性，而且也关系到如何认识早期温州南戏的音乐结构问题，需要展开作较深入的讨论。在没有任何理论指引的情况下，回答这个问题的最好方法是用事实说话。

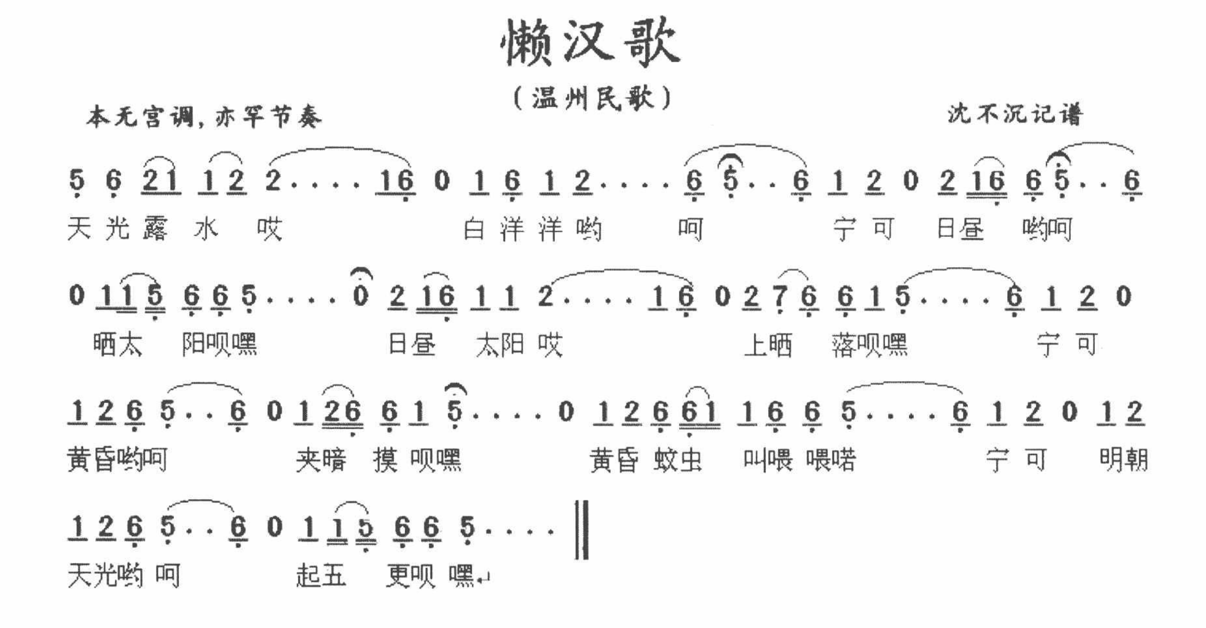
在我童年生活的过的山区，就曾流行过一些大人小孩都会唱的山歌，这些山歌原始质朴，旋律不是很明显，介乎吟和唱之间。20世纪50年代，我曾尝试着把这些山歌记录下来，把它分成若干小节，定出调高，使之成为名副其实的歌曲，但这个尝试最终还是失败的，根

① 徐渭《南词叙录》收入《中国古典戏曲论著集成》第三集，中国戏剧出版社1959年版。

② 语出叶梦得《避暑录话》卷三。原文云："余仕丹徒，见一西夏归明官云：'凡有井水饮处，即能歌柳词'，言其传之广也"。见《宋元笔记小说大观》第三册，上海古籍出版社2001年版，第2628页。

③ 李复波、熊澄宇《南词叙录注释》，中国戏剧出版社1989年版，第22页。

本原因是它没有恒定的节拍。而且我还发现，下面这首《懒汉歌》的歌词完全一样，而永强人与楠溪人的唱法就有明显的不同。下面，我把记忆中的这首《懒汉歌》用简谱记下来，这只是一种示意，不能说百分之百准确。




从这首曲子的谱式来看，没有明显的节拍，出现语助词的地方可以任意延长。至于没有绝对调高，可以这样理解，第一次唱与第二次唱，张三唱与李四唱，调高可能都不一样，因此，它不可能也不应该有一个固定的宫调名称。因此，徐渭所说“本无宫调，亦罕节奏”用在这样一类曲子上是十分准确的。如果早期南戏中出现诸如此类的里巷歌谣，也只有本土语音的温州腔才能演唱。据胡雪冈先生统计，《张协状元》中的曲牌，唐宋词占55种，里巷歌谣占66种[①]。不过，《张协状元》中可以确定为里巷歌谣的曲牌已经文人改造，格律化倾向十分明显，不是像《懒汉歌》那样的浅俗与粗糙的原始状态了。

## 早期温州腔的参照系

早期南戏之所以会出现不受宫调格律节制的“随心令”之类的剧曲，其根本原因在于，南戏是一种平民艺术，它的服务对象是畸农市女一类没有文化的下层民众，因而从剧目的选择与演出方式，都必须是一般民众所喜闻乐见的，能够看得清，听得懂。换言之，必须与观众的文化层次、欣赏习惯与审美情趣相适应。

① 数字来自胡雪冈《张协状元校释·前言》，《温州文献丛书》第四辑，上海社科出版社2006年版。

南宋时期温州人演出的早期南戏，究竟使用了哪些村坊小曲与里巷歌谣，因为“士夫罕有留意”（徐渭语），现在已经很难钩稽。然而有些历史的碎片会沉淀在民间，会在一些巴人俚唱中重现，或许我们能够因此而获得一鳞半爪。把这些湮没在历史烟尘中的碎片重新淘洗，使之成为温州南戏使用“温州腔”的参照系——“礼失而求诸野”，总会有所发现。

在唐代诗歌中多处出现的“踏歌”，是诗歌的一种样式，李白诗：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声，桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”在温州乡间，踏歌还是一种消磨漫漫长夜的娱乐方式，徐玑[①]诗：“山城二月夜如何？行处时时听踏歌。”这种“踏歌”大都具有“罗里伦”（啰哩嗹）[②]之类的和声为其主要特征。叶适诗：“听唱三更罗里伦，白旁单桨水心村”[③]。南宋普济和尚编纂的《五灯会元》中就有“吟啸无非啰哩嗹”等语。

宋代出现的陶真，就是一种有帮合和声的曲艺形式，《六十种曲》本《琵琶记》第十七出〈义仓赈济〉：

> （净）……单单只有第三个孩儿本分，常常将去了老夫的头巾。激得我老夫性发，只得唱个陶真。（丑）呀，陶真怎的唱？（净）呀，倒被你听见了，也罢，我唱你打和。（丑）使得。（净）孝顺还生孝顺子，（丑）打打哈莲花落。（净）忤逆还生忤逆儿。（丑）打打哈莲花落。（净）不信但看檐前水，（丑）打打哈莲花落。（净）点点滴滴不差移。（丑）打打哈莲花落。（净）住休。（丑）你要不叫住，直唱到天明。

这种有和声的陶真，颇类似当今的温州莲花。“打打哈”或是对打击乐器的模拟。

还有一种“撞歌”，至今依然在永嘉、乐清等地山区传唱[④]。明姜准《歧海琐谈》：“儿童结伙踏歌，一唱百应，遇别伙歌者，与之较胜，谓曰“撞歌”[⑤]可见“撞歌”是由踏歌发展而来，其历史已相当悠久。

“撞歌”是一种相互间应答的山歌。抗日战争期间，我们全家逃难到永嘉西溪的一个小山村，我就经常与同村的小朋友玩这种“撞歌”的游戏。几个牧童上山放牛，寻找“撞歌”便是最佳的娱乐方式。其中一人首先发出“啰——哩——啰哩——啰哩——啰哩啰哩啰……”的呼叫，二字的声音由长渐短而转为急促，意思是说：“我要发歌了，有愿意撞歌的吗？”实际上是一种撞歌的挑战信号。如果附近有一群别村的牧童而又愿意接受挑战，大家就齐呼

① 徐玑（1162—1214）字致中，号灵渊，温州松台里人，永嘉四灵之一。此诗题作《壬戌二月》。

② “啰哩嗹”在不同的情况下应用，具有不同的涵义，详见拙作《论啰哩嗹》，《潮州学国际研讨会论文集》上册，暨南大学出版社1994年版，第360页。

③ 叶适《水心即事六首兼谢吴民表宣义》，见四部备要本《水心集》卷八。

④ “撞歌”已于2009年7月以“山歌”项目名称被列入第三批浙江省非物质文化遗产保护名录。

⑤ 姜准字平仲，永嘉人，约明嘉、隆间在世。《歧海琐谈》已收入《温州文献丛书》第一辑。

“啰来”或“哩呀哩山作”表示应战。

首先发歌的一方，就是发出“啰哩”的这一方，大都用一种奚落与揶揄的口吻来冲撞对方，拉开双方鏖战的序幕：

个末山，旁末山，旁末山里有个厮儿擂岩坛。噢作！[①]

当对方听到这种挑衅性的撞歌时，会立即发出诸如此类的反击：

对面山上一株茶，哩也啰，树下有个癞蛤蟆，哩也啰，
眼珠瞪起苞[②]恁大，哩也啰，塌个大肚介横爬，哩哟哩山作！

这分明是奚落对方，乡间十一二岁的孩子就有一肚子山歌，面对对方的挑衅，或许就会这样回答：

对岸有个田螺姆，哩也啰，着件衣裳破碎碎，哩也啰，
头上戴顶破箬笠哪，哩也啰，臀卵屁头炮焰打勿畏[③]哪，哩哟哩山作！

撞歌真正的要害是提出问题要对方回答，回答正确便算胜利，反之就是失败。例如：

格尼[④]上山一点红？哩也啰，格尼上山白濛濛？哩也啰，
格尼上山单独自？哩也啰，格尼上山圆融融？哩哟哩山作！

这样肤浅的问题实在难不倒唱撞歌的小孩，下面的回答是最普通的：

太阳上山一点红？哩也啰，月光上山白濛濛？哩也啰，
黄昏晓[⑤]上山单独自？哩也啰，七姐妹[⑥]上山圆融融？哩哟哩山作！

---

① 温州方言：个末，这边；旁末，那边；擂岩坛，摔倒在山岩上。“噢咋”“哩也啰”“哩哟哩山作”等都是孩子们帮合的和声。

② 苞，音pē，温州话柚子的别称。

③ 臀卵屁头炮焰打勿畏：温州方言，放屁不止。

④ 格尼：温州方言，什么。

⑤ 金星，古人误认为是两颗星，即参商二星，温州民间称为天光晓，黄昏晓。

⑥ 七姐妹星系，天文学称之谓昴星团（Pleiades，简称M45）。

踏歌、以“啰哩嗹”为帮合的民歌、莲花落、撞歌以及上面例举的吟诵调、街市叫卖声、《懒汉歌》等原始质朴的里巷歌谣，至今仍然留在历史的沉淀中，有的已被列入非物质文化遗产而受到保护。我们无法确定有哪些品种进入温州南戏成为剧曲，但这个参照系可以提供温州南戏在其萌芽阶段使用温州方言演唱的艺术样式，亦即早期的“温州腔”。

## 明代温州腔演唱的南戏遍布四方

温州戏班在自己本土上演的南戏，使用纯粹的温州方言，即早期的温州腔迨无可疑。这个时期的剧本如《赵贞女蔡二郎》《王魁》之类可能还比较粗糙，故徐渭才会有“里俗妄作”[①]之喻。但它却在南宋首都临安遭到赵闳夫榜禁[②]，这说明温州戏班在临安上演《赵贞女蔡二郎》，不大可能使用纯粹的本地方言，或者已经改用温州官话。钱南扬先生支持此说，“戏文本来是用温州语音的，自从流传到杭州之后，也渐渐发生变化。”又说：“当时杭州唱戏已不用温州语音，而改用吴音了。”[③]说温州戏班“改用吴音”，也就是摹拟浙江官话，温州人就把这种摹拟叫做“温州官话”。温州南戏的别名叫“温州杂剧”“永嘉杂剧”，如果只在本土演出，就不会有这样的名称。

把《张协状元》的时代背景定在南宋大致不差，到临安演出的温州戏班绝不止九山书会一个，九山书会中的演艺人员之所以要把自己标榜成“宦裔”[④]，就是为了要和那些不是宦裔的戏班相区别，获得一种身份上的优越感。再从《张协状元》曲文和宾白的文读多于白读来看，这个时期的温州腔，已经摆脱纯粹的温州方言，进入温州官话阶段。

祝允明有一段话在一些论述声腔的文章中经常被引用：“不幸又有南宋温浙戏文之调，殆禽噪耳，其调果在何处？”[⑤]我总觉得纳闷，祝允明生活在明天顺至嘉靖年间，怎么可能听到300多年前的“南宋温浙戏文之调”？如果不是亲耳所闻，又怎么可能给它加上“殆禽燥耳”如此刻薄的形容词？更教人瞠目的是，既然承认有“禽噪”般的“南宋温浙戏文之调”的存在，为什么接下来又说“其调果在何处？”转眼之间又否定了。如此这般的语无伦次，为什么从来没有一位学者指出他的逻辑荒谬？

平心静气地想一下，我们也不必对古人律之过苛，祝允明这段话逻辑混乱是明显的，没

---

① 《南词叙录·宋元旧篇》：“《赵贞女蔡二郎》，即旧伯喈弃亲背妇为暴雷震死，里俗妄作也。实为戏文之首。”

② 祝允明《猥谈》：“予见旧牒，其时有赵闳夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”

③ 见《钱南扬文集·戏文概论》，中华书局2009年版，第29页。

④ 《张协状元》第一出【水调歌头】：“但咱们，虽宦裔，总皆通，弹丝品竹，那堪咏月与嘲风。”

⑤ 此语出自祝允明《怀星堂集》卷二十四《重刻中原音韵序》。

有把话说清楚，但我们可以结合祝允明另外一些言论替他设想一下。他反对不合声律的曲调，也反对因为“变易喉舌”而对四大声腔斥之为“妄名”“胡说”，所以他所说的“南宋温浙戏文之调”的“调”，应该是指他所听到用温州腔演唱的温州南戏；而后一个“其调果在何处”的“调”字，则指的是受到严格声律约束的南曲。他的本意是想用后一个“调”来否定前一个“调”。这样梳理一下，或者可以说得通。

祝允明没有穿越时空的特异功能，当然不可能亲耳听到300年前的“南宋温浙戏文之调”，他所听到的是明代弘、正年间还在流行的用温州官话演唱的南戏。他在《猥谈》中说：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。今遍满四方，转而改益，又不如旧，而歌唱益谬，报厌观听，盖已略无音律腔调”。需要注意的是，他明明是说“数十年来”，而且还是“今遍满四方”，可以想见他所生活的这段时期，南戏不但还在流行，而且非常兴盛。于是他就把自己亲耳所闻亲眼所见的这种“温浙戏文之调”，再上溯到他亲眼看到的赵闳夫榜禁的那个年代，肯定那时候也就是这种调子。祝允明是江苏吴县人，对这种用温州腔演唱的南戏听不大懂。尽管他竭力反对，但还是为这种声腔取了个“温浙戏文之调”的名字。后人也终于从他的叙述中找到根据：明代弘治、正德年间，温州戏班用温州腔演唱的南戏，在江浙一带的生命力还非常强劲。

## 温州腔究竟是什么

通过以上的分析，可以回答温州腔究竟是什么：早期的温州腔是温州本土方言；后期的温州腔则是温州官话。

温州官话是一种特殊的语言形态，由温州本土方言与浙江官话纽结而成，也就是周德清所谓“闽浙之音而制中原之韵者”。具体来说，在咬字上尽量靠近中原字音，即当时普遍流行的浙江官话（海盐腔用的就是浙江官话），而在字声调值上却无法摆脱温州方言的语音腔调，就像我们经常听到外国人学说中国话时所带有的那种阴阳怪气的声调。很多外国人都能够把握中国话的字声，却往往带有浓厚的英语腔调。温州人与外地人的交往，说的就是这种温州官话。我从小学到中学，在众多的老师中，大约只有三成能够说较为标准的普通话①，七成说的都是这种温州官话，于是便有了“天不怕，地不怕，只怕温州人打官话”的民谚。

作为与外地人交流信息的语言工具，温州官话中的文读成分较多，多数外地人都能听懂，可笑之处在于这种阴阳怪气的语调，就像外国人说中国话一样。恰恰是这种阴阳怪气，

① 不同的时代，语言流行的态势并不相同，上世纪30—40年代的“普通话”，实际上是在浙江省内流行的浙江官话。最大的特点是没有卷舌音，尖字多于团字。

赋予了温州地方戏曲一种特有的韵味。温州高腔、昆曲、乱弹、和调等剧种，使用这种温州官话很可能就从南戏时代延续而来，文读与白读兼而有之。清中叶以后温州乱弹比较流行，当地人便把这种语言称谓“乱弹白”。反过来又把温州人与外地人交往中所说的温州官话称谓“乱弹儿搭搭边”。如果这种声腔以地域来冠名，那就是正宗的“温州腔”！

被称为“乱弹白”的温州腔，因其观众多为没有文化的下层民众，根本听不懂北方人说的普通话。为了适应观众的欣赏水平，艺人在把握温州腔的程度上，有时白读反倒令人趣味盎然。温州乱弹84本传统剧目中有一本《宝莲灯》，其中的“二堂舍子”有如下一段对白：

刘彦昌　秋儿，我来问你，秦官保是哪个打死的？

秋　儿　是我打死的！

刘彦昌　夫人，你听见吗？秦官保是秋儿打死的。

王　氏　沉香，我来问你，秦官保是哪个打死的？

沉　香　是我打死的！

王　氏　啊，老爷，你说舛了，秦官保是沉香打死的！

秋　儿　母亲，你说舛了，是秋儿打死的。

刘彦昌　是啊，你说舛了，是秋儿打死的。

王　氏　你说舛了，是沉香打死的！

沉　香　是我打死的！

秋　儿　是我打死的！

刘彦昌　你说舛了。

王　氏　你说舛了……

这段宾白中所突出的“舛”（zza），与温州方言的“站”同音，调值2-2，本义是“错”，温州地方戏曲的观众都是本地人，如果念成“错”，多数观众会听不懂。为了使观众听懂，文读的错便念成了白读的“舛”。在温州地方戏曲如乱弹、和调中，这样的例子相当多，如母亲的“亲”不念qīn，要念cīn，女婿的“婿”不念xù而念sèi，诸如此类，都是为了使观众更容易听懂。

温州腔已经消亡不复存在。

20世纪50年代，永嘉昆剧、温州乱弹、平阳和调等剧团的老艺人，无论宾白或唱腔，全都使用“乱弹白”，也就是已经延续了数百年的正宗“温州腔”。

1954年进入剧团的学员，大都觉得“乱弹白”不好听，是不会说普通话才念“乱弹白”，便自觉向普通话靠拢。1956年2月20日，国务院下发《关于推广普通话的指示》，强制

规定从1956年秋季起，除少数民族地区外，在全国小学和中等学校的语文课内一律开始教学普通话。温州各县戏曲剧团群起响应，摈弃原有的温州官话而改用普通话。

那时候人们的思想大都倾向于革新，没有人觉得“乱弹白”是一份宝贵的戏曲文化遗产而应该予以保留，反而觉得这种阴阳怪气的语调应该废除。进入80年代以后，政治在戏曲中的比重日渐淡化，地方戏曲的优秀传统日渐倚重。直到此时，一些学者包括文化行政工作人员，这才认识到戏曲语言是地方剧种的重要标志，应当设法恢复“乱弹白”。但这时老艺人已凋零殆尽，能够唱念“乱弹白”者已成凤毛麟角。1996年，温州开办“浙江艺术学校瓯剧培训班”，把“乱弹白”列为必修课程，并举办“瓯剧语言研讨会”，集中专家学者与老艺人的意见，制订出《瓯剧韵字》16部，仿照周德清《中原音韵》格式，用两个同音字作为韵目。

《瓯剧韵字》制订出来了，但推广却异常困难。因各剧团中的中青年演员，大都为70 后或80 后，他们在幼儿班时就受到普通话的熏陶与训练，如今反过来要学习这种阴阳怪气的语言，觉得比登天还难。再说剧团使用普通话已成常态，绝不可能再走回头路。如今只有古稀以上的老艺人以前录制的录音，偶而还可能找到一鳞半爪的“乱弹白”。事实上，曾经在特定历史时期出现的温州官话，包括以温州官话为主体形成的温州腔，已经全面消亡不复存在！

## 小　结

以地域冠名的“腔”，其主要特征是以地域方言演唱，相互间的区别只是演唱方音不同。

四大声腔都没有各自独立的音乐系统，所使用的都是南曲曲牌。

现存的温州民歌《懒汉歌》，可以以反证温州早期南戏的温州腔，即徐渭所描述的“本无宫调，亦罕节奏”的里巷歌谣。踏歌、以“啰哩嗹”为帮合的民歌、莲花落、撞歌以及吟诵调、街市叫卖声、《懒汉歌》等原始质朴的村坊小曲，可以成为早期“温州腔”的参照系。

从祝允明所谓的“温浙戏文之调”可以确证，明代弘治、正德年间，温州戏班用温州官话演唱的南戏，在江浙一带的生命力还非常强劲。

早期温州腔是温州本土方言，后期温州腔则是温州官话。后者从元明以来一直在使用，温州地方戏曲如高腔、昆曲、乱弹、和调的“乱弹白”就是正宗的温州腔，一直延伸到20世纪50年代。

80年代以后，由于普通话的全面推广，剧团使用普通话已成常态，绝不可能再走回头路。曾经在特定历史时期出现的温州官话，包括以温州官话为主体的温州腔已经衰亡，不复存在。

作者单位：温州市艺术研究所

# 《董西厢》叙事文本析论

罗丽容

## 前　言

自来以崔莺莺、张君瑞婚恋故事为题材之文学作品，其体裁与形式繁多，董解元《西厢记诸宫调》[①]、王实甫《西厢记杂剧》[②]，是其中流传最为广远且脍炙人口的巨著；然而《王西厢》毕竟承袭《董西厢》而来，虽然不能武断地说，没有《董西厢》，《王西厢》无从诞生，但是可以肯定的是：因为有《董西厢》，《王西厢》才得以酝酿成功。所以若从叙事文学的观点将《董西厢》的文本作深入剖析，也必定能将《王西厢》做更深层之研究。

目前学界从叙事文学观点切入《董西厢》的论文并不多见，较具有代表性的例如：中国学者安葵《〈董西厢〉在戏曲形成发展中的意义》[③]、鲍震培《论〈董西厢〉的叙事说唱特色》[④]，韩国学者李禾《〈董西厢〉的叙事艺术》[⑤]等期刊篇章，说明如下：

安葵该文之重点放在元代戏曲形成的过程中，《董西厢》所具有的代表性地位，包括：文学因素的加强、文学与音乐的紧密结合、由叙述体变成代言体的关键[⑥]等，较少提到叙事文学的主题。

鲍震培该文的主要论点有下列几项：（1）整理《董西厢》中，说与唱结合的方式，进而证明："说唱文学与戏曲只隔一薄纸耳，诸宫调成熟的唱词和说白艺术对元杂剧的形成有

---

① 以下简称《董西厢》。

② 参阅（元）王实甫《西厢记》，徐征、张中月等主编《全元曲》，河北教育出版社1998版册3，第1966—2068页；以下简称《王西厢》。

③ 安葵《〈董西厢〉在戏曲形成发展中的意义》，《戏剧文学》2008年第4期，第9—12页。

④ 鲍震培《论〈董西厢〉的叙事说唱特色》，《中华戏曲》第34期，文化艺术出版社2004年版，第185—204页。

⑤ 李禾《〈董西厢〉的叙事艺术》，《山东大学学报（社会科学版）》1998年第2期，第38—41页。

⑥ 安葵《〈董西厢〉在戏曲形成发展中的意义》，第12页。

很大的影响。”[①]（2）认为《董西厢》比起前人相关题材在主题思想上有很大突破；然其论点大致离不开标榜《董西厢》是对封建礼教的叛逆与挑战、反对封建伦理观念、歌颂自由恋爱、婚姻自主等的陈腐观念。（3）说明《董西厢》的结构与描写技巧，认为该作品具有博大宏伟的叙事铺陈过程，以及高度的描写技巧。（4）悬念技巧的反复使用，使得剧情具有莫大的张力。（5）第三人称与第一人称，两种叙事观点同时并用。此文提到叙事观点仅有一小部分，而有关第五点，笔者亦有不同看法，详见后文。

李禾该论文主要从三个观点切入：（1）《董西厢》叙事视角的灵巧转换，认为《董西厢》的叙事，有作者全知的视角，亦有作品中人物之视角；（2）《董西厢》叙事节奏的调节；（3）《董西厢》叙述者控制听众[②]的手法。此文所谓“叙事视角之灵活转换”，其实也只是全知全能观点之一种，容下文论述之。

本文研究方法，分为四段：一、情节，二、人物，三、叙事观点，四、想象与暗示——谈《董西厢》的两个梦境；其目的是希望日后能以此文之研究结果为基础，将《董西厢》与《王西厢》此二部关系深远的巨著，从叙事文本的角度，作更深入之阐析。

## 一、情节

所谓情节，是指作者对故事中所发生事件，做出时间上的调配与事件上的连续之安排。所以情节的第一个要素是时间的流动，有了它，才会产生不同的事件，罗利（John Henry Raleigh）《英国小说和三种时间》（*The English Novel and the Three Kinds of Time*）将时间分为三种类型，说明如下：

> 首先有宇宙时间，这可以用一个环形来象征它，所指的是事物的无穷无尽的循环，黑夜连着白昼，季节连着季节，生殖、发育、死亡的循环，简言之，这是人类和自然经历的循环特性。第二，有历史时间，它以水平线来象征，所指的是民族、文明、部落（即群居的人）穿越时间的进程。同样个体的人对于生活有线形的、也有环形的关系……第三，有以垂直线象征的存在时间，即所指的是与博格森（Bergson）的“延续”有点相类似的时间概念，只是其性质为宗教或神秘的。[③]

根据罗利所分析的三种时间，在文学作品中就会产生三种与时间有关的情节类型，第一

① 鲍震培《论〈董西厢〉的叙事说唱特色》，第191页。
② 此处原文采用“控制听众”之字颇为不当，碍于保持原作之真实性，不便修改。
③ 转引自王靖宇《中国早期叙事文研究》，上海古籍出版社2003年版，第24页，注1。

是因宇宙时间而产生的“环形情节”，第二是因历史时间所产生的“线形情节”，第三是因存在时间而产生的“存在形情节”。

然而有了因时间之流动而产生的事件之后，情节还要有第二个因素，就是作家须将此事件做出连续性的安排，此安排包括对某种事件、某个人物具备有始有终的结局，或事件中的危机用什么方法解决等，所以情节就是以时间作为主轴，将所发生之事件系在时间上的安排设计。情节的松散或紧凑，就看作者安排设计事件的手法技巧高不高明。王靖宇将中国叙事文学中常见的事件提出几个例子，例如：公案小说、编年史、年谱、传记、自传、游记、探索故事、才子佳人小说、富有戏剧性的故事等①。

就时间之流转而言，《董西厢》之情节属于“线形情节”，书中按时间顺序记述，从唐贞元十七年（801）二月，张生游蒲州普救寺开始，至次年崔、张美满团圆止，将此一年间以崔、张恋情为主轴，所发生的重大事件作前后之连续。只是偶尔在个别的段落中，会将过去已发生的事，重复叙述一遍，例如张珙及第后，欲回蒲州接莺莺同偕白首，孰料郑相国之子郑恒已捷足先登，谎报张珙另娶卫吏部之女，于是老夫人立刻将莺莺许配郑恒；张生病愈抵蒲，知道详情之后，悲不自胜，却无计可施，法聪邀其至客舍暂住，劝导他大丈夫自有光明前途，不必以一妇人为念；张生听不入耳，待法聪睡后，取出莺莺之书信及赠物，灯下观看，因而倍增凄楚之情，不禁回忆起与莺莺相识相知、相恋相爱的过往。本书作者董解元共用了【黄钟宫·闲花啄木儿第一】【整乾坤】【第二】【双声迭韵】【第三】【刮地风】【第四】【柳叶儿】【第五】【赛儿令】【第六】【神仗儿】【第七】【四门子】【第八】【尾】等十六支曲子，大篇幅的将往事重述一番，在场观众等于又将故事情节重温一遍。此外还有一个特殊现象就是，线性情节流动的过程中，作者经常有引过去诗文来证明眼前情节，或用前人诗文来应景的情况，此点与前文所提之事件回溯稍有不同，除了自夸博学之外，尚可藉旧诗文本身的流传度而引起观众的舞台共鸣。下文举《董西厢》说白之例二则，第一例是引旧诗证黄河之雄伟，第二例是莺莺别张生之后，情怀甚恶，因而传音书予张生，叙述别后之相思，其书信之部分内容②即引用元稹《莺莺传》原文，略改数句，以替代之：

> 贞元十七年、二月中旬间，生至蒲州，乃今之河中府也。有诗为证，诗曰：“涛涛金汁出天涯，滚滚银波通海洼。九曲湾澴冲孟邑，三门汹涌返中华。瞿塘潋艳人虚说，

① 根据王靖宇的说法，这些称为“情节类型”，笔者不认为这些可以称作类型，充其量只能称为例子，因为其中尚有许多重叠之处，比方说才子佳人故事难道没有戏剧性吗？比方说游记难道没有探索在其间吗？等等问题太多，本文姑且称之为“例子”。

② （唐）元稹《莺莺传》，收入汪辟疆编《唐人传奇小说》，文史哲出版社1999年再版，第138页。

夏口諠轰旅谩夸。傍有江湖竞相接，上连宵汉泛浮槎。”这八句诗，题着黄河，那里最雄？无过河中府。

去秋已来，常忽忽如有所失，于諠哗之中，或勉为笑语，闲宵自处，无不泪零。至于梦寐之间，亦多叙感咽离忧之思。绸缪缱绻，暂若寻常，幽会未终，惊魂已断。……鄙昔中表相因，或同宴处，婢仆见诱，遂致私诚，儿女之心，不能自固，兄有援琴之挑，鄙人无投梭之拒。及荐枕席，义感恩深。愚幼之情，永谓终托。岂其既见君子，而不能以礼定情，松柏留心。致有自献之羞，不复明侍巾栉，殁身永恨，含叹何言？……言尽于此，临纸鸣咽，情不能伸。……玉簪一枝，斑管一枚，瑶琴一张，假此数物，示妾真诚。①

然而在此纯粹线形情节的模式中，还有另外几种情节，例如：传记性情节、游记性情节、戏剧性情节等，必须加以注意，凡此之类，对后世之元杂剧、明清传奇都产生莫大影响，说明如下：

**（一）传记性情节**

传记性情节强调的是人物，这个人物是从许多因时间而发生的事件中，凸显出来的，从这些发生的事件中，可以看出此人如何行动，且对他人行动中做出何种反应。作者借着事件揭示出主要人物的性格特色，同时也借着这些事件将主角性格具体化了。《董西厢》从事件中所强调的人物，第一位灵魂人物首推红娘，她灵活机智、无畏权势、热心助人的性格，完全表现在后世称为“拷红”的这个事件中，此事件的内容是：莺莺与张生密会半年后，行迹败露，夫人盛怒、莺莺战栗。面对此事件，红娘所做出的行动是，无惧于夫人之怒，反劝夫人成全莺莺与张生的姻缘。理由有三，其一，张生有才，莺莺有貌，十分匹配，老夫人不该拆散他们，而且莺莺半年来夜夜宿于张生书房之内，木已成舟，若不成其姻缘，传出闺阁之外，亦有辱门风；其二，老夫人毁婚在先，致使张生忧郁成疾，莺莺守义，不忘张生之恩，日侍汤药，日久生情之下做出逾越礼教之事，夫人难辞其咎；其三，夫人治家无方，外不能报恩于张生，内不能遮丑于莺莺，必沦为他人之笑柄，如此更败坏家声。这种处理方式，使得红娘转败为胜，平息了老夫人的怒火，同时红娘的形象也借以活脱脱地表现出来，仿佛是一篇红娘传记。

**（二）游记性情节**

《董西厢》中著名且包含游记性情节的，大概只有故事刚开始时，所安排张生游历黄

---

① 以上二则资料出自（金）董解元《西厢记诸宫调》，世界书局1999年3月初版四刷，据明崇祯间闵寓五刻六幻西厢本影印），第6、193—194页。

河、蒲州、普救寺之情节：

1. 张生游历之始

【仙吕调·赏花时】……平日春闱较才艺，策名屡获科甲。家业凋零，倦客京华。收拾琴书访先觉，区区四海游学，一年多半，身在天涯。

【尾】爱寂寥，耽潇洒。身到处他便为家。似当年未遇的狂司马。

2. 黄河景物

【仙吕调·赏花时】芳草茸茸去路遥，八百里地秦川春色早。花木秀芳郊，蒲州近也。景物尽堪描。 西有黄河东华岳，乳口敌楼没与高，仿佛来到云霄。黄流滚滚。时复起风涛。

【尾】东风两岸绿杨摇，马头西接着长安道，正是黄河津要。用寸金竹索，缆着浮桥。

3. 蒲州景物

【仙吕调·醉落魄】通衢四达，景物最堪图画，茏葱瑞霭迷鸳瓦，接屋连甍，五七万人家。[1] 六街三市通车马，风流人物类京华，张生未及游州学，策马携仆，寻得个店儿下。

4. 普救寺

【商调·玉胞肚】普天下佛寺，无过普救。有三檐经阁，七层宝塔百尺钟楼。正堂里，幡盖悬在画栋。回廊下帘幕金钩，一片地是琉璃瓦。瑞烟浮，千梁万豆斗，宝阶数尺是琉璃甃。重檐相对，一谜地是宝妆就。

【双调·文如锦】景清幽，看罢绝尽俗尘意。普救光阴，出尘离世，明晃晃，辉金碧。修完济楚，栽接奇异，有长松矮柏，名葩异卉，时潺潺流水，凑着千竿翠竹，几块浮石瑞烟微，浮屠千丈，高接云霓。[2]

上文所举即是《董西厢》中，包含有游记性情节的例子。而与这些景物产生关联的人物虽然

① 次首仍为【醉落魄】，盖曲牌之句数、音律皆同前首，唯次首有衬字，仍不妨碍演唱也。特中间空格以为区隔前后两首。本文为方便起见，凡重头之曲不计次数，一律视为同一支曲牌，计算时也以一支为计，以下同此，不再说明。

② 以上引文皆见董解元《西厢记诸宫调》，第6—11页。

只有张生一人，然其结果却使得读者对张生的注意力转移到张生在旅途中所看到的事物上，如此一来，文本中之游历便成为值得重视的成分。细推作者在这类事件的安排上，若非张生有志游历天下，就不会到蒲州；若不到蒲州，就不会去参拜普救寺；若不参拜普救寺，就不会遇到崔莺莺；若不遇到崔莺莺，就不会有西厢故事的发生。可见这些游记情节并非漫无目的、任意安插，所以尽管表面上看来是毫不着意的游历，但是作者藉旅程本身把它和其他情节相互联系起来，却是有深意存在的。

**（三）戏剧性情节**

戏剧性情节强调的是行动，剧中旗鼓相当的两方，所构成的冲突与解决。这种事件通常是一个接一个地出现，所以剧作家在此处的琢磨必须更富有逻辑性、紧凑性，一个行动导致另一个行动，直到冲突化解为止。《董西厢》所安排的冲突可分几组：

第一，张生与莺莺的冲突：张生对莺莺一见钟情，然因为莺莺的矫情，让张生一病几绝。然每次冲突后，便是下次感情更深一层的开始，所以冲突就是崔、张俩人感情的催化剂。

第二，张生与老夫人的冲突：张生有退贼之功，老夫人却有赖婚、退婚之心，这是二者之间最大的冲突点，然而在张生与老夫人的冲突中，张生因为摆脱不开传统书生敬老尊贤的特质，所以对老夫人敬畏有加，完全不敢有任何主张，所以一旦与老夫人发生冲突的时节，他几乎没占过任何上风。但是这种冲突也是张生获得观众同情之有力因素。

第三，张生与孙飞虎的冲突：张生与孙飞虎皆欲得莺，然张生出于真爱，孙飞虎却想将莺莺献给好色的上司丁文雅，以便从中谋得好处，所以这两个人在品德与行为方面都有明显之不同，也是造成冲突之主因。

第四，张生与郑恒的冲突：张生之欲得莺莺，方法与出发点皆积极正面：或退贼，或弹琴，或写诗文，或进京应考，皆出自本身之才华与意愿；反观郑恒之欲得莺莺，则倚仗家势、卑鄙猥琐、践踏他人。二者间之高下，在观众心目中自有一把尺。但是当二人发生冲突时，郑恒因为是老夫人至亲侄儿，所以起初能够略占上风，幸赖法聪与红娘之协助，张生方得反败为胜。

第五，莺莺与红娘的冲突：莺莺与红娘在《董西厢》中的关系就像共命鸟一般，立场是一致的，之所以会产生冲突的根本原因在于，莺莺身为闺阁千金，二门不迈的女儿家，第一次谈感情，难免因羞涩而引起防御心态的矫情，即使面对的是红娘，也不例外。例如：张生琴挑莺莺后，又写情诗邀莺莺私会，并求红娘递诗。莺莺看简，芳心虽已暗许，然表面上却不得不虚张声势的将传简的红娘痛斥一顿，还装模作样的恐吓红娘，说要向老夫人回报红娘失职，红娘第一次遇到小姐翻脸，简直一头雾水，在无法窥知其心态之下，吓得手足无措、花容失色。但是后来她得知这件事根本就是莺莺起头做主的，就因为莺莺

有月下之邀，张生才大胆依约而至，不料莺莺却临场赖简，当面将张生辱骂一顿，令张生无地自容，狼狈而回，一病几绝；此后，红娘才对张生起了怜惜之心，与生俱有的正义感也使得她的立场有所转变，改而支持张生了。故主婢二人冲突之根源，皆在于莺莺矫情，而红娘正直之故。

第六，莺莺与老夫人的冲突：莺莺与老夫人之冲突，绝无当面之忤逆、口角的场面，但是老夫人有赖婚、毁婚之事实，莺莺亲眼看见其母老夫人行事不公，手段不义，身疲心碎之余，也埋下了日后莺莺自荐枕席之导火线。老夫人毁婚之后，又擅自将莺莺改配郑恒，莺莺同样没有与老夫人当面顶撞，却也埋下她与红娘连夜投奔张生之根苗。所以莺莺反抗老夫人的方法虽然没有正面冲突顶撞，却间接以行动表现出对老夫人的不满，这也是莺莺内敛性格的明显表现。

第七，红娘与老夫人的冲突：以红娘的忠心，本当不会与老夫人有冲突的，但红娘除了忠心之外，还有判断是非的正义感，她看不惯老夫人的势利与背信，转而同情帮助张生与莺莺这对苦命鸳鸯。崔、张幽会事发后，面对老夫人的盛怒，她还能有条有理的剖析利害，逼使顽强的老夫人不得不就范，“拷红”是全书冲突中，最为后人所津津乐道的一段。

以上冲突使得《董西厢》的文本高潮迭起，几无冷场。更详尽的讨论，容下文说明，此不赘述。

## 二、人物

文学作品中的行动要靠行动者表现出来，有行动者才有故事，行动者大都以人物为主，所以在叙事文学中，人物成为不可少的因素。作家若能将人物内心深处的活动表现出来，就不可能产生千人一面的现象，所以有些西方评论家还认为人物是叙事文学中，最不可或缺者。以下针对《董西厢》的人物特质与人物刻画提出讨论：

### （一）人物特质

大凡著名的戏曲小说中的人物，总会有令人难忘的特质存在，《董西厢》自不例外，其中人物虽可粗略分为正反两类，然而即便是积极为善的正面人物或消极作恶的反派性角色，皆各有面貌，各有层次，可谓极具其妍，各具姿态者也，说明如下：

正面人物：

红娘：身份卑贱，与人为仆，然而却拥有连大家闺秀、受到完善闺阁教育的崔莺莺都缺乏的优点，例如：观人有术，头脑清晰，能力具足，最重要的是热情善良、富正义感、敢做敢当等，这些条件，使她能成为崔莺莺争取人生幸福的关键性人物。

法聪：与红娘相较，一文一武，都是文本中不可或缺的人物，若无法聪冲锋陷阵之勇，

无以凸显红娘之慧；若无红娘之智，亦不足彰显法聪之功；故红娘、法聪同为热血之人，在董解元笔下却显现出不同之特质。

白马将军杜确：杜确在《董西厢》文本中，出现之场面并不算多，但是崔莺莺两次遇难，一次是孙飞虎围普救寺强抢莺莺，另一次是郑恒诳老夫人骗婚，这两个灾难都是靠他才得以解决，凡此皆凸显出杜确亲民爱民、勇于助人的精神。

崔莺莺：外貌冷艳、寡言少欢，却向往自由恋爱的冷漠少女，因受传统闺阁教育之束缚，虽有热情奔放的本性，却内敛矫情，冷若冰霜，难以接近。面对爱情，遮掩躲藏，道貌岸然，不够坦诚，遑论争取；若非红娘鼎力相助，这辈子大概只能嫁给老夫人所相中的卑鄙小人郑恒。

张君瑞：才高八斗、文质彬彬，面对爱情，虽勇于争取，然却劣于变通，此类痴情傻角，可作为中国传统书生的标准类型。

反面人物：

老夫人：势利现实、言而无信、虚荣虚假、攀缘富贵的世故势利老虔婆。

郑恒：外貌猥琐、品德低劣、倚仗家势、不学无术的纨绔子弟。

孙飞虎：贪财好色、夤缘富贵之武夫，文本中之行径与强盗土匪无二，他也贪图莺莺美色，但为了投上司丁文雅所好，他想将莺莺抢来献给丁，好图得一些富贵权势。

以上人物类型分析能帮助读者尽快进入《董西厢》文本的状况中，也能使读者了解，不论古今，对于人性的基本颂扬与谴责，差别其实不会太大的。例如相较于莺莺、张生的逾越礼教，读者反而更憎恶老夫人的现实、势利、浅薄，以及郑恒的卑鄙猥琐。

### （二）人物刻画

福斯特（Edward Morgan Forster, 1879—1970）《小说面面观》（*Aspects of the Novel*）一书中，将人物刻画分为两大类——圆形人物与扁平人物，兹将其定义说明如下，再举《董西厢》中之人物与之印证：

首先，所谓的圆形人物：

> 一个圆形人物必能在令人信服的方式下，给人以新奇之感。如果他无法给人新奇感，他就是扁平人物；如果他无法令人信服，他只是伪装的圆形人物。圆形人物绝不刻板枯燥，他在字里行间流露出活泼的生命。小说家可以单独的利用他，但大部分将他与扁平人物合用，以收相辅相成之效，他并且使人物与作品的其他面水乳交融，成为一和谐的整体。[①]

---

① （英）福斯特着，李文彬译《小说面面观》，志文出版社1989年版，第68页。

就此定义而论，《董西厢》中的圆形人物非红娘莫属了。

再者，关于扁平人物：

> 扁平人物在十七世纪叫“性格人物”，现在他们有时被称为“类型”或“漫画人物”，在最纯粹的形式中，他们依循着一个单纯的理念或性质而被创造出来。……真正的扁平人物可以用一个句子描述殆尽。
>
> 扁平人物的好处之一在易于辨认，只要他一出现即为读者的感情之眼所察觉。感情之眼与一般视觉不同之点在于前者只注重概念，而非真实的人物。在俄国小说中，这类人物甚少出现，但一旦出现，即帮助极大。……因为对这类人物，不必多费笔墨，不怕他们溢出笔端，难以控制。第二种好处在于他们易于为读者所记忆，他们一成不变地留存在读者心目中，因为他们的性格固定，不为环境所动，而各种不同的环境更显出他们性格的固定，甚至使他们在小说本身已经湮没无闻之后还能继续存在。[①]

据此，本论文将《董西厢》中的圆形人物与扁平人物各选一人：红娘与老夫人，作为讨论对象。

1. 圆形人物——红娘

红娘这角色屹立在书中，就好比一棵稳健古树屹立在古老世家的庭园院落之中，没有她，显不出这世家的历史与氛围。她身为莺莺的婢女，却处处替莺莺出头做主，《董西厢》的发展，都是由红娘的个性引出。没有遇到张生之前，她处处护着莺莺。一日，莺莺趁月色潜出庭园，巧遇张生，正想和张生说句话儿，却被她气喘吁吁地赶过来给打散，催促小姐就寝；事后并伺机警告张生说，老夫人治家甚严，日前小姐潜出之事，为其所悉，立莺庭下，厉声责备，教张生不敢痴心妄想、轻举妄动，可说是护主甚殷之忠婢。但这些并非表示她是没有主见、唯老夫人之命是从的愚忠傻角，事实上她对愚忠唯恐避之不及，她同大多数下层阶级的人物一样，热心善良、富正义感且勇于助人，唯慧黠、勇气、见识，还要更超过一般人。红娘并不炫耀自己的聪明伶俐，但读者在《董西厢》的文本中几乎都可以感受出她的分量与生命力。她早先以忠于老夫人、守护莺莺为务，穿梭在普救寺崔家与僧人之间，传达老夫人之命令、执行任务，极受老夫人之重用：

---

① 以上二则资料出自福斯特《小说面面观》，第59—60页。

> 【般涉调·墙头花】虽为个侍婢，举止皆奇妙。那些儿鹘鸰那些儿掉，曲弯弯的宫样眉儿，慢松松地合欢髻小。裙儿窣[①]地，一搦腰肢袅，百媚的庞儿，好那不好，小颗颗的一点朱唇，溜汈汈[②]一双渌老。〇不苦诈打扮，不甚艳梳掠，衣服尽素缟。稔色行为定有孝，见张生欲语低头，见和尚佯看又笑。
>
> 【尾】道了个万福传示了，姿姿媚媚地低声道，明日相国夫人待做清醮。
>
> （丽按：以下说白）法本令执事准备，红娘辞去，生止之曰："敢问娘子，宅中未尝见婢仆出入何故？"红娘曰："非先生所知也。"生曰："愿闻所以。"红娘曰："夫人治家严肃，朝野知名，夫人幼女莺莺，数日前夜乘月色潜出，夫人窃知，令妾召归，……立莺庭下责曰：'尔为女子，容艳不常，更夜出庭，月色如昼[③]，使小僧游客得见其面，岂不自耻？'莺莺泣谢曰：'今当改过自新，不必娘自苦苦。'然夫人怒色，莺不敢正视，况姨妳敢乱出入耶？言讫而去。"[④]

这是一幅活生生地忠于主人的俏红娘画像，但书中后半部与此相映成趣的是，崔、张事发后，老夫人震怒，传唤红娘，厉声责备，红娘却一派镇定，将所有错全推给老夫人，控诉她不守信诺在先，治家无方在后，与前半部唯唯诺诺之忠仆形象，相差何止千里！如果董解元是一位墨守成规的作者，他笔下的红娘绝对不是这般样貌，红娘可能是战战兢兢，屈服于主人淫威之下，为了保全莺莺，将所有罪过往自己身上揽，甚至引咎自裁，就像一般平凡小说戏剧里为主人而死的忠仆一样；但是董解元毕竟是个不同凡响的创作家，在他的笔下表现出了红娘的机智与深谋远虑，她不但平息了老夫人的怒气，还为老夫人解决了眼前的燃眉之急：

> 【中吕调·牧羊关】夫人堂上高声问，为何私启闺门，你试寻思早晚时分，迤逗得莺莺去，推探张生病，恁般闲言语，教人怎地信？
>
> ……
>
> 【仙吕调·六幺令】夫人息怒，听妾话踪繇，不须堂上高声挥喝骂无休。君瑞多才又多艺，咱姐姐又风流，彼此无夫无妇，这时分相见，夫人何必苦追求。一对儿佳人才子，年纪又敌头，经半载，双双每夜书帏里宿。

---

① 六幻西厢本之原文作"宀"部，底下加一"卒"字，《汉语大字典》认为此字为古字之"宰"，然若以为"宰"字，则原文毫无意义，故笔者以为或恐为"窣"字之误，窣音ㄙㄨ，去声，拂也，形容红娘之长裙拂地也。作此解则合原文之意，故改为"窣"字。

② 汈汈，言其灵活流转之意。

③ 六幻西厢本原作"月色如書"，不通，改为晝。

④ 董解元《西厢记诸宫调》，第31—32页。

已恁地出乖弄丑，泼水难再收，夫人休出口，怕旁人知道，到头赢得自家羞。

……

“（丽按：以下红娘说白）当日乱军屯寺，夫人小娘子皆欲就死。张生与先相无旧，非慕莺之颜色，欲谋亲礼，岂肯区区陈退军之策，使夫人小娘子得有今日。事定之后，夫人以兄妹继之，非生本心，以此成疾，几至不起。莺不守义而忘恩，每侍汤药，愿兄安慰。夫人聪明者，更夜幼女，潜见鳏男，何必研问？是非礼也。夫人罪妾，夫人安得无咎？失治家之道，外不能报生之恩，内不能蔽莺之丑，取笑于亲戚，取谤于他人，愿夫人裁之。”夫人曰：“奈何？”红娘曰：“生本名家，声动天下，论才则屡被巍科，论策则立摧凶丑，论智则坐邀大将，论恩则活我全家；君子之道尽于是矣！若因小过，俾结良缘，通男女之真情，蔽闺门之余丑，治家、报德两尽美矣！”[①]

细观以上这一幕，字字精到、语语要害，读来可说是令人拊掌，大快人心！崔、张事发后，首先面临的是现实的问题，而不是道德的问题。由于崔、张二人皆为名门之后，理应知书达礼，却做出逾越礼教之事，之所以如此，与老夫人出尔反尔、治家不严大有关系，所以为了门面，基本上老夫人不敢大肆喧闹，充其量虚张声势而已。聪明的红娘看准此点，一方面直捅老夫人要害，一方面盛赞张生符合君子之道，逼得老夫人不得不从意气用事的盛怒中转为理性，甚至放下身段问红娘该怎么善后。红娘提出了“治家、报德两尽美”的方法，使得严苛成性的老夫人不得不由衷地说出“贤哉红娘之论”的赞美，至此，崔家的气氛由山雨欲来风满楼的沉郁，稍转为雨过天晴之明快。

但是红娘并未被喜冲昏了头，她还是一样机灵地洞视出老夫人势利专制、反复善变的个性。当她向张生传达老夫人愿意成全婚事的讯息时，张生惶恐中称谢不已，但是红娘却告诉他要小心老夫人出尔反尔的个性：“妾不敢望报，夫人与郑恒亲，虽然昨夜见许，未足取信，先生赴约，可以献物为定，比及莺莺终制以来，庶无反复以断前约。”[②]还向张生献计要有定亲的信物，方可保障婚姻的可靠。张生说明阮囊羞涩的经济状况，红娘又生一计，怂恿他向法聪和尚借银子办事，法聪慷慨解囊，至此，张生总算有了婚约的凭靠。未料老夫人坚持不受金，红娘再次发挥主导的功能，表面上是劝夫人“物虽薄，礼不可废也”[③]，事实上是帮忙张生以聘金约束老夫人，勿使其日后反悔也。红娘所做的每件事都令读者暗暗赞叹，被她的深谋远虑所折服。

《董西厢》将近结局时，老夫人的侄子郑恒来搅局，谎报张生另娶卫吏部尚书之女，于

---

① 董解元《西厢记诸宫调》，第154—156页。

② 董解元《西厢记诸宫调》，第160页。

③ 董解元《西厢记诸宫调》，第163页。

是整个相国府上下陷入一片愁云惨雾中，莺莺更是“九曲柔肠似万口尖刀搅”，“吁的一声，仆地气运倒”[1]；只有红娘保持理性，劝莺莺道：“远道的消息，姐姐且休萦怀抱”，“郑恒的言语无凭准，一向把夫人说调”，“为姐姐受了张郎的定约，那畜生心头热燥，对甫成这一段儿虚脾。望姐姐肯从前约，等寄书的若回路，便知端的，目下且休，秋后便了”[2]。红娘判断得句句有理，只可惜老夫人、莺莺一句也听不进去，乃至于发生老夫人又将莺莺许配给郑恒之事。其后靠法聪的献计，知道杜确官拜镇西将军、蒲州太守，于是在红娘与法聪的协助下，张生与莺连夜私奔蒲州，投靠当年的白马将军、当今的蒲州太守杜确，赖杜确之力，审明案情之后，当庭打了纨绔子弟、平白赖人媳妇的郑恒一顿，教公差将他递解回家，郑恒怕东窗事发，愧对老父乡亲，从衙门内一丈高的石阶上，一跃而下，立即身亡，君瑞与莺莺有情人终成眷属。

2. 扁形人物——老夫人

老夫人是《董西厢》人物中，被固定在既有的模子里、自始至终都没有改变的例子。她是前相国的遗孀，相国死后，她要肩负着一家老小的安危，觅一个安全的去处，照理说应该是足智多谋、圆融通达之人，但是纵观《董西厢》文本，读者完全记不起她做了什么事，有过什么经历，除了不断地阻挠书中这对小情侣之外。所以代表她整个人以及她全部性格的句子，似乎可以用公式取代：“我以崔相国为荣，家族中的一切都要维持相国在世时的一切表象。”例如：

老夫人治家严而有方，朝野知名，其实说穿了她只是要维持一个表面上看起来门风不坠的体面而已；她看不起张生，千般阻挠莺莺与他结合，说穿了也只是觉得张生没有功名，配不上相国小姐崔莺莺而已；崔、张做出逾礼之事，使得原本怒气冲冲，要打下红娘下半截的她，却又不得不向红娘低头，对红娘言听计从，说穿了也只是怕辱没了家风而已；最后不得已将莺莺许配张生，无非是怕家丑外扬罢了；老夫人为了面子，所做的最后一件事是，误信郑恒之言，以为张生另娶卫尚书之女，立刻将莺莺改配郑恒，也是基于郑恒的父亲是相国，与崔相国家是门当户对的缘故。由此可知，她的一切所作所为都是出自——“维护崔相国家的门风”此一意念，所以说她是一个地道的扁平人物，因为在一连串所发生的事件中，观众永远会先预测到她的处理方式，而就这种人物的讨喜程度来看，他们无法与圆形人物相提并论，他们只需不断地制造出一些令人厌烦的事件，或坚持某种莫名其妙的理念，就能发挥扁平人物在文本中莫大的效果了。

---

① 以上两则分见董解元《西厢记诸宫调》，第196、197页。

② 以上三则引自董解元《西厢记诸宫调》，第196页。

## 三、叙事观点

叙事观点强调的是——叙事者与故事的关系，此点是小说技巧的关键所在，也是小说写作的基本方法。福斯特在《小说面面观》中，将路伯克（Percy Lubbock, 1879—1965）《小说技巧论》（*The Craft of Fiction*）所研究的叙事观点分为下列几种：

> 小说家可以旁观者的身份从外品评人物，或以全知全能者的身份从内描述他们，他也可以在小说中自任一角，对其他人物的动机不予置叙，或采取其他折中的态度。[①]

话虽如此，然福斯特认为小说技巧的关键并不在于遵守这几样死板的公式，而在于“小说家激励读者接受书中一切的能力”[②]。笔者以为路伯克所讨论的是叙事观点的种类，福斯特所重视的是作家的写作功力，二者之间并不冲突；换句话说，不论采取任何一种叙事观点都无妨，那是技巧问题，但是厚植作家本身的实力更高于一切。

从以上这些论点来看《董西厢》本文的叙事观点，作者绝对不是个单纯的记录者，而是以全知全能、仿佛身临其境的旁观者（所谓第三人称叙述者）身份，将他所知道的崔、张事件，从外到内，原原本本、巨细靡遗地传达给读者，然而作家本人并未介入事件之中。由于他采用这样的观点，所以读者可以很快地进入人物的内心世界，可以直接掌握人物行动背后的真正动机，也有利于了解故事的意义所在。兹析论如下云：

《董西厢》诸宫调的第一段落，照例是作者化身为说唱诸宫调的人，对听众或读者唱几支抒发四季风光、个人感慨的曲子，共享了两个宫调十支曲牌，【仙吕调·醉落魄缠令】【整金冠】【风吹荷叶】【尾】【般涉调·哨遍】【耍孩儿】【太平赚】【柘枝令】【墙头花】【尾】；之后才带出与本书相关的讲唱内容，兹举曲文数例如下：

> 【仙吕调·整金冠】携一壶儿酒，戴一枝儿花，醉时歌，狂时舞，醒时罢。每日价疎散不曾着家，放二四[③]，不拘束，尽人团剥[④]。

> 【般涉调·太平赚】四季相续，光阴暗把流年度。休慕古，人生百岁如朝露。莫区

① 福斯特《小说面面观》，第69页。
② 福斯特《小说面面观》，第69页。
③ 二四，无赖放肆之意。
④ 团剥，犹如弹包、弹剥，批评之意。

区[1]，好天良夜且追游，清风明月休辜负。但落魄，一笑人间今古，圣朝难遇。俺平生情性好疎狂，疎狂的情性难拘束，一回家想么，诗魔多，爱选多情曲。比前览乐府不中听，在诸宫调里却着数，一个个旖旎风流济楚，不比其余。

【般涉调·柘枝令】也不是崔韬逢雌虎，也不是郑子遇妖狐，也不是井底引银瓶，也不是双女夺夫。也不是离魂倩女，也不是谒浆崔护，也不是双渐豫章城，也不是柳毅传书。

【般涉调·墙头花】这些儿古迹现在河中府，即目仍存旧寺宇，这书生是西洛名儒，这佳丽是博陵幼女。而今想得冷落了迎风户，唯有旧题句，空存着待月回廊，不见了吹箫伴侣。聪明的试相度，惺惺的试窨付，不同热闹话，冷澹清虚最难做，三停来是闺怨相思，折半来是尤云殢雨。[2]

先表明自己的身份、性格，再介绍说唱内容，此种叙述方式也影响了南戏及传奇。《永乐大典戏文三种》中，《小孙屠》第一出由末上场，念【满庭芳】词牌两支，第一支抒怀，第二支隐括全剧大意；《错立身》第一出亦由末上场念一支【鹧鸪天】说明剧情；《张协状元》的创作年代较早，受到的影响也较为明显，第一出末上场念【水调歌头】【满庭芳】两首词牌抒情咏怀叙事之后，接着唱【凤时春】【小重山】【浪淘沙】【犯思园】【绕池游】等五支词、曲牌叙述剧情梗概，第二出生上场，先与场上乐人念唱问答之后，这才正式演唱代言体的戏，可明显看出受到诸宫调叙述方式的影响最深。[3]传奇第一出家门的形式，多半由末或副末开场，念一两首词，前一首为作者藉角色述怀言志，后一首隐括全剧大意，也明显可看出诸宫调说唱体之遗留。

《董西厢》诸宫调的第二段，作者摇身变成了旁观者，采用全知全能的叙事观点，将张生这个人物带到读者眼前，并详细地说明了他的家世、才学、眼前状况与未来打算，让读者对这号人物有了初步的了解。

第三段依然用全知全能的叙事观点描述崔、张的初遇。作者一共用了【仙吕调·点绛唇缠】【风吹荷叶】【醉奚婆】【尾】【中吕调·香风合缠令】【墙头花】【尾】等两个宫调七支曲牌来描述崔莺莺的丰采，借着董解元的眼睛，读者看到了崔莺莺的美貌、不凡的气质；也看到张生为了一亲芳泽，以温书作借口，寄宿普救寺的痴情。

---

① 区区，憨愚、死心眼、辛苦、殷勤之意。

② 以上四则皆出自董解元《西厢记诸宫调》，第1—5页。

③ 参见钱南扬校注《永乐大典戏文三种校注》，《钱南扬文集》，中华书局2009年版。

第四段叙述崔、张的二次相遇，有意无意间，两人在相隔不远处的月下花前，口占一绝，相互唱和，张生本待“大踏步走至跟前”与莺莺闲话，无奈被气喘吁吁赶来的红娘所惊散。此事件之后，作者又带着读者转入张生内心境界，他爱慕莺莺已到疯魔情况：“不以进取为荣，不以干禄为用，不以廉耻为心，不以是非为戒。夜则废寝，昼则忘餐，颠倒衣裳，不知所措。[①]”作者总共用了【大石调·玉翼蝉】【双调·豆叶黄】【搅筝琶】【庆宣和】【尾】【正宫·虞美人缠】【应天长】【万金台】【尾】等三个宫调八支曲牌描述他的相思，与前段描写莺莺的七支曲牌前后呼应，真可谓“用我终夜未合之眼，报答你五百年未见的冤家”。

第五段张生正与法本和尚吃茶聊天，红娘再度出现，与前次不同的是，作者这回用了一支【墙头花】仔细描述了红娘的装扮、外貌与此来的目的，让读者见识到这个穿针引线灵魂人物的形貌，而红娘的出现，又是下一个段落的开始。

第六段也就是一般所谓的“张君瑞闹道场”，作者再度以全知全能之观点叙事，告诉读者这场追荐亡人做醮法会，主角其实是莺莺，她一出现，僧人忘了念经、上香，老和尚眼狂心痒，添香侍者似疯狂，执磬头陀呆半晌，张生更是觑着莺莺眼去眉来，“大来没寻思，所为没些儿斟酌，到来一地的乱道，几曾惧惮相国夫人，不怕旁人笑，盛说法打匹，似闲唵诨，正念佛作偈，把美令儿胡嘌”[②]。不似前文描写莺莺用正面实写，此处改用侧面虚写，再次带领读者看到莺莺的美丽。

第七段作者的焦点，是放在“不会看经，不会礼忏，不清不净，只有天来大胆[③]”的法聪身上。盖蒲州叛军孙飞虎领兵作乱，损城池、劫财物、夺人妻女、无恶不作，兵至普救寺，众僧束手，法聪挺身而出，作者以【仙吕调·绣带儿】【双调·文如锦】两支曲子描写法聪之勇与智，又用【大石调·玉翼蝉】【尾】【伊州衮缠令】【红罗袄】【尾】【正宫·文序子】【甘草子】【尾】等曲牌描写热腾腾、沙滚滚的战争场面，紧接着孙飞虎单独与法聪斗阵，又是有别于花前月下的铁马干戈场面。

第八段随着法聪独力难撑，败阵而下，孙飞虎兵临寺前，提出两个不灭普救寺之要件：第一，让兵卒入寺吃一顿饱饭；第二，夺取莺莺献予河桥将丁文雅，俾得与其连师据蒲。寺僧无不大骇，人人自危，老夫人闻知仆地唬倒，孤孀母女，抱头哭泣号啕。此时焦点便落在张生身上，他提出生死之交白马将军可以解围的方法，条件是事成之后，老夫人不可以外人看待他，夫人许之继子为亲。

第九段夫人悔婚，随着作者的叙事，读者看到喜滋滋、一心想做新郎官的张生，却被夫

① 董解元《西厢记诸宫调》，第26页。
② 董解元《西厢记诸宫调》，第38页。
③ 董解元《西厢记诸宫调》，第44页。

人命令与莺莺只能以兄妹相称，宛如晴天霹雳，一时之间不知如何响应。此时作者笔锋一转，改为描写两人的内心境界，酒席间艳如桃李的莺莺，与志比天高之张生，实堪匹配；酒席间的张生慷慨激昂、敷扬己志，莺莺亦窃慕于心，只是碍于严母，无法传达，至此，读者已知张生与莺莺的恋情是双向，并非只出于张生的一厢情愿。

第十段叙述张生因不得莺莺，收拾琴剑书囊，欲西归长安，红娘不忍张生凄怆而归，与之共谋得莺莺之计策。此处有个大转折就是红娘的态度由先前向着老夫人，转而同情支持张生，究其原因，绝非唐突，作者一路铺叙来，读者所看到的是文质彬彬、善于韬略、痴情多才的张生，与红娘看到的同是一个，所以读者的感受就是红娘的感受，就此点而言，作者的叙事观点是紧凑而成功的。

《董西厢》下本，作者叙事依旧采用全知全能的观点。第一段张生依红娘之谋，月下操琴高歌，欲以动莺之心："有美人兮，见之不忘，一日不见兮，思之如狂。凤飞翱翔兮，四海求凰，无奈佳人兮，不在东墙。张弦代语兮，聊写微茫；何时见许兮，慰我彷徨！愿言配德兮，携手相将；不得于飞兮，使我沦亡！"[①]其辞哀、其意切，凄凄然如别鹤唳天；莺莺知音，闻之果然泪流满颊，湿却胭脂，通宵辗转，愁思搅眠。红娘欲将莺莺听琴之反应报知张生，微润窗纸，窥见张生亦为相思折磨，不由泪偷坠落，心中窃恨老夫人之酷毒也。作者之叙事观点令读者更进一步得知莺莺之心亦向张生矣。

第二段张生琴挑莺莺有成，遂放胆写诗欲诱其心，孰料莺莺读诗后大怒，怪罪于红娘，并题诗一首要红娘转交予张生。张生视"待月西厢下，迎风户半开；拂墙花影动，疑是玉人来"[②]之句，以为好事近矣，红娘不以为然。果不其然，张生逾墙之后，为莺莺大义所羞辱，张生吃她一顿排头，去住无门，不堪受辱，回书帏后，一病几绝。此段之叙事观点恰是崔、张关系之一大转折，否则以莺莺相国千金之尊，不藉探病，无由至张生之书帏，亦有违作者前所建立莺莺清白守礼之形象。

第三段写张生相思成病，和尚、红娘探病皆无效，夫人与莺莺往探，张生亦张目而已。莺莺探病归后，自荐药方，令红娘前往献药，却见张生待悬梁轻生，忙将其救起，并告知莺莺送他专治相思的圣方，张生读诗后一跃而起，病体已愈九分矣。当夜三更红娘送莺莺至张生书帏相会，此后半年，莺莺朝隐而出，暮隐而入，夜夜与张生相欢在书帏，了却张生一段相思债。

第四段写老夫人见莺莺容丽倍尝，精神增媚，故疑莺莺必与张生私成暗约，故而有拷红之事。作者细细描绘红娘之机智与勇气，终于使老夫人从盛怒中冷静下来，面对莺莺生米成熟饭之事实，从而促使崔、张之爱情化暗为明，也暗成崔、张离别之开端。

---

① 董解元《西厢记诸宫调》，第103—104页。
② 董解元《西厢记诸宫调》，第114页。

第五段叙述崔、张之长亭送别，作者锦绣文章，字字珠玑，擅于描述离人心肠，从离别前写到离别当下，再敷衍成草桥惊梦，再深入到别后相思，层层深入，丝丝入扣，真堪称万世写离别诗文之翘楚矣！难怪王实甫写《西厢记》之长亭送别，有些曲子一字不改，非江郎才尽，实难以割舍之故也。此段是作者叙事观点中，写内心情感透视得最深入之一段；《董西厢》而后，写离别相思者，敢不以此篇为圭臬乎！

第六段写张生廷试第三名及第，赋诗一首令仆人赴莺处报喜。初莺莺未知郎及第，渐成消瘦，思念成疾，作者写莺莺病中忆生之情，仍是入木三分。莺莺得张生报喜之诗后，修书遣仆寄生，并赠生衣一袭、琴一张、玉簪一枝、斑管一枚，岂料仆未立即至京师赴命。而张生及第后虽除翰林学士，然却因病闲居，至秋未愈，兼之又无莺莺之消息，病中为忆莺莺而愁肠百结，作者于此处亦用心描述张生之心境而与莺莺之心相呼应。

第七段仆人终于将莺莺之书信带给张生，生读罢仰面痛哭，友人杨巨源勉其速归娶莺，张生治装未及行，老夫人之侄、郑相国之子郑恒已至蒲州向老夫人求娶莺莺，并佯告曰张生已另娶卫吏部之女。至此作者全知全能之叙事观点立即转为蒲州诸人内心情绪之诠释，老夫人的愤怒、莺莺的断肠、红娘的理性，在此都有不同于前文的叙述。张生后至蒲州，即使真相大白，亦已迟矣。张生闻言昏厥倒地伤情之同时，作者用了【中吕调·牧羊关】【尾】两支曲子描写郑恒似猢狲一般肮脏猥琐之外貌，光凭此点，与张生相较之下，就足以倒尽读者、观众之胃口，更不提他还有那诸般恶劣的品德。其后老夫人命莺莺出见兄长张生，作者又用了【仙吕调·点绛唇缠令】【天下乐】【尾】【越调·上平西缠令】【斗鹌鹑】【青山口】【雪里梅花】【尾】【中吕调·古轮台】【尾】等十支曲子描写崔、张夫妻相见，已非旧况，相对流泪痛煞心肺之情怀。可见作者的叙事观点不论是人物外貌的刻画或内心世界之描摹，无不是灵活灵现，而能令读者纵观全局、大开眼界。

第八段法聪邀张生至客舍从长计议，随后红娘亦携莺莺尾随而至。作者安排法聪献计，劝崔、张投奔白马将军杜确主持公道，这是崔、张能获得团圆之转折点。恰好与前文孙飞虎之乱，奠定崔、张婚事，也是由法聪递信与白马将军求救一般，前后相互照应，结构十分紧密。

《董西厢》共分上下两本，依其主要结构来分，上本可拆成十段、下本八段。其叙事观点，首尾一致，皆采全知全能方式进行，大致先说明某事件的发生，再细腻描绘刻画事件中相关的外在环境与人物，由外而内，由大而小，由疏而密，无不精到，可说结构紧凑、巨细靡遗之皇皇巨著矣。

## 四、想象与暗示——《董西厢》的两个梦境

一部文学作品，只要不流于泛论杂谈，那么总会有个中心思想贯穿在题材间，这些中心

思想就是文学作品中的力量，此力量分散在人物及其他各种描述之中，作家的工作即在调和文本中各方面的力量，使其融合而各得其所。而评论家或读者要正确地抓住文学作品的中心思想，绝非易事，有些论调甚至背道而驰，所以必须要讲求方法。本文无意从传统礼教的角度对《董西厢》作道德尺度的斟酌，因为若从道德角度将《董西厢》本文中搬到批评的场合时，难免因过度诠释或诠释不足而变质，轻则扭曲了它原来的面貌，重则变成是批评者的一言堂；本文想撇开《董西厢》中的时间、人物、道德、礼教等及一切衍生之物的束缚，探讨《董西厢》的想象与暗示。

一般而论，文学作家所创作出来的东西，有些是在读者日常生活中可能发生的，有些则否；读者大致上比较愿意接受前者，而对后者持有保留态度，乃至于作者藉想象所发挥出来匠心独运的寓意，读者毫不在乎地忽略过去。其实每件文学作品都有其独特生命，不应该用日常生活法则去衡量它；任何发生在文学作品上的东西，只问适不适合，绝不问真不真实？想象大多是以超现实的情况存在，但往往可以看出作者思想所寄托的一鳞半爪。

《董西厢》发挥想象、寄托主题思想最有力之处，笔者以为出现在书中的两个“梦境”，梦境出现之际，都是张君瑞在现实生活中不顺遂之时，借着梦来表达心中的遗憾，也借着梦境来落实现实生活中不可能达成的愿望。第一次是莺莺赖简。起初，张生以情诗挑逗莺莺，莺莺以“待月西厢下，迎风户半开；拂墙花影动，疑是玉人来”之诗以报之，张生大喜，认为幽欢嘉会就在今夜，好不容易盼到夕阳西下，夜幕低垂，更漏之时，逾墙过东，前往赴莺之约，孰知看到的却是端服严容的莺莺，满脸怒容，开口即辱骂张生无耻，并希望张生能够“怀廉耻之心，无及于乱”，以成全莺莺本人的“硁硁之节”。张生闻言，羞愧惶恐，去住无门，只能向红娘发牢骚说，约他待月西厢的是莺莺；没来由地反悔，无缘无故把人作践一顿也是莺莺；她既做作又无情，为了夸自己的贞节，将别人抢白一顿；这一场侮辱，如何生受？向谁分说？张生带着惭色回到书斋，勉强弃衣而卧。朦胧中，约莫二更将尽，隔窗有人唤门，启门观之，是莺莺前来，张生惊问：“适才为何拒我？”[1]莺莺回说：“以杜谢侍婢之疑。”生遂拥莺莺就寝。这二更以后所发生的事，当然是张生的一场春梦，但是读者不能把它当作春梦一场，了无痕迹，要思考的是：董解元为何要编这出梦？要了解这个问题之先，要先思考另一个问题：莺莺为何口是心非？

当然张生琴挑莺莺在先，莺莺听琴后，不胜悲感，通宵无寐，抵晓方眠，可见莺莺对张生用情颇深；张生得知后，乘胜追击，再以“相思恨转深”之诗试探之，并请红娘传诗简，莺莺见诗大怒，在红娘面前骂张生“淫滥如猪狗”，并且恐吓红娘若再犯，就要砍她的头，要打折她的腿，要缝住她的口；还要红娘转一笺给张生，以代替当面责骂；红娘吃一顿好

① 董解元《西厢记诸宫调》，第124页。

骂，泪眼汪汪、手足战栗地到书斋传简给张生时，却见张生看完简书得意地说：“好事成矣！”红娘不识字也不相信，方才莺莺分明才发过一顿大脾气，把镜子都摔碎了，还当着她面，数落张生是猪狗，当然眼前这封简应该也会是在骂张生，何以张生看过后，还居然如此欢天喜地呢？因此红娘认为张生一定会错意了，张生只好逐句解说诗意给红娘听，红娘还是半信半疑，认为张生思慕过深，才会穿凿附会，自作多情如此。

读者看到这一出，相信的当然是张生的反应，那么为何张生依约而至，下场会这么惨呢？原因董解元已经在张生的春梦中告诉大家了：“莺莺答曰：以杜谢侍婢之疑。”既如此，那么张生琴挑莺莺为何会成功？因为莺莺不认为红娘知情，就算知道也无证据；但是写诗就不同了，白纸黑字，如何抵赖？虽然红娘不识字，但是察言观色也该略知一二，所以莺莺第一次接到情诗，内心虽澎湃汹涌，却碍于红娘当面，非得演一场戏不可，故“照台举、绶带飞、宝鉴响、花砖碎”，骂张生“淫滥如猪狗”、要打断红娘的腿，这一切都是虚张声势，演给红娘看的，那么张生那边要怎么交代呢？莺莺心下也难舍这段刚萌芽的情苗，又不想让红娘知道她对张生的感情，想说反正红娘也不识字，便诳骗红娘说：“我不欲面折，因笔左侧，书于笺尾，令红娘持此报兄，庶知我意。”[①]这招果然高明地骗过红娘，但是却无法阻止张生接到情诗后，将相思化为行动的傻劲，所以当红娘拦截张生逾墙时，张生说是小姐约他的，有小姐的简帖为凭，红娘不敢擅作主张，只好去请示小姐有无此事？这下又碰触到莺莺的忌讳了，莺莺为了维持小姐门面，只好口是心非，二度做出违心之举。这也就是张生为何吃闭门羹的原因。

接下来解说董解元编造此梦的密码。张生现实中得不到的，在这个梦中都得到补偿，这个梦是“想象”“弥憾”的超级收容所，各种所能达到的满足都在梦中完成。这个梦的目的是颠覆、贬低人外在的一切身段、门面、虚矫等的价值，尤其是文明与礼教的价值，唯有脱离这层虚假的束缚，人才有幸福可言；莺莺也唯有放弃小姐的身段，对红娘坦白、对张生坦白，才有叩开幸福之门的可能。这种主题思想是董解元借着张生之梦，暗示给读者、观众的。

再谈《董西厢》的第二个梦境。崔、张事发后，老夫人要张生进京高中功名后，才让他与莺莺正式完婚。崔、张长亭别后，张生投宿于村店，永夜愁无寐，虫鸣无宁贴，想到被功名二字逼得夫妻分离，不由得悲从中来，寸肠百结、泪痕千迭。朦胧中张生又走入梦境，忽听柳荫中有人低声道：“快行么娘咳。”张生定睛一瞧，“见野水桥东岸南侧，两个画不就的佳人映月来”，是人是鬼难辨之际，张生正待取剑击之，两个影子已靠过近来，张生定睛一瞧，回嗔转喜，原来是莺、红主婢二人，生惊问何以至此？莺莺曰：“适夫人酒多寐熟，妾与红娘计之曰，郎西行何日再回？红曰：郎行不远，同往可乎？妾然其言，与红私渡河而

---

① 董解元《西厢记诸宫调》，第113页。

至此。”[1]生大喜，与莺莺正待就寝之际，忽闻群犬吠门，生破窗视之，见火把照空，喊声震天，夫人之追兵至矣。为首有位大汉，提着雁翎刀，一脚踹开柴门，张生正待与之计较，忽闻怪鹊叫声，惊醒方知是梦。

董解元创作此梦之用心，依然透过莺莺之口表达出来。第一个梦，莺莺的障碍表面上是红娘，其实是她自己；第二个梦暗示着，在通向幸福之路的过程中，莺莺已经突破自己的心理障碍，接着准备挑战第二个障碍，就是那位势利现实、冥顽不灵的老夫人。老夫人拘牵于世俗之名利，硬生生拆散少年夫妻的恩爱，在作者董解元心目中，少年夫妻生离有许多风险，其一，张生西行，纵得功名，何日方归？这是很大的变数，或许就此一别，永无相见之期，与其冒此风险，不如不要功名；其二，崔、张虽有肌肤之亲，然婚事未定，此去若中功名，被权势之家相中而结为姻亲，是极有可能之事，到时莺莺怨不得别人，只能自叹命苦，与其让此事发生，不如早早就跟定在张生身边。但这些保障幸福的关键性思考，在现实生活中，只要老夫人在，就根本不可能做到，所以董解元就利用梦境解决此事，一方面暗示只要突破老夫人的障碍，就可通往幸福之路；再一方面暗示此事需要很大的勇气，莺、红只要缺乏争取幸福之勇气，一切都会成为泡影。这虽只是一出梦，但是其后在董解元笔下，的确赋予莺、红莫大的争取幸福的勇气，所以故事结局安排，莺、红在老夫人二度毁掉崔、张的婚约之后，她们选择冲破老夫人的束缚控制，投奔张生，再结伴连夜去找白马将军杜确成全婚事。

以上是本文所讨论《董西厢》的主题思想，从两个梦境的想象与暗示中，董解元热切的爱憎之情、深刻的含义，皆曲折委婉地流露在《董西厢》文本的字里行间，读者也可以借此体会出他以文字语言所表达的心灵状态。此外，所有的文学作品中都会出现的一些枝枝节节的微末细处或俗尘之物，即使我们有注意到这些，但也已经不是本论文所要探讨的范围与重点了。

## 结　语

《董西厢》的文类与其用悲剧或喜剧来划分，毋宁说它是一座结构完美的苏州园林，建筑典雅，草树郁然，饶花木泉石之胜，极城市与山林之妙；而董解元所创作出来的人物，各凭本事，各据一方，于是书中人物穿插在亭台楼阁（情节）之间，相映成趣，又各有面貌、别出新意。人物产生事件，事件构成情节，又回头来影响人物，三者间紧密结合，此即为董解元布局之妙。

阅读文学作品不只有好奇“故事以后发生了什么事”，也还要问“发生在谁身上”？

---

① 董解元《西厢记诸宫调》，第174页。

"为何会发生"？通常历史家评论人物，仅能就其外在活动推论其内在状况；而作家却可以通过人物的热情、梦想、喜怒哀乐及内省活动，刻画出人物的人格特质，而为读者所完全了解。本书以描写爱情为主要题材，通过董解元委婉深刻，又不同于流俗的笔调，创造出形形色色的人物，这些人物都以他们的性格或社会阶级、背景，对爱情做出了不同的憧憬或伤害，交织成一部时代的交响乐。在此，董解元不歌颂爱情的永恒不朽，他只是透过人物的个性来表达，爱情需要有勇气去追求，幸福需要付出全力以赴的代价；就此点而论，作者的人物塑造是成功的。

就全知全能、巨细靡遗的叙事观点而论，文学评论家福斯特有不同的看法，虽然他是针对小说而言，可是对戏曲也同样适用：

> ……必要时小说家可以转换叙事观点。……这种扩张及收缩观察力的能力（观点的改变即是其征象之一），这种采取断续知识的权利，就是小说艺术的特色之一。而且，这与我们对生命的理解有异曲同工之妙。我们有时候对别人一无所知，有时候只能偶尔进入别人的心灵，但却不能一直如此，因为这样会使自己的心灵感到疲惫不耐；这种断续性的理解，就是使我们的生命经验显得变化多姿的原因。部分小说家，尤其是英国小说家就以这种时紧时松的叙事观点处理人物，我并不觉得他们有什么不对。[1]

此处讨论叙事观点改变的结果问题，《董西厢》的叙事观点从头到尾一致，都是采用全知全能的方式，作者大都先告诉读者发生什么事了，再开始描述当时相关人物或背景，从外而内、疏而密、小而大，笔法细腻、巨细靡遗，例如只一件崔、张生离，就可以花费好几个宫调的十几支曲牌；虽然都是不可多得的锦绣文章，但是对一般的读者或观众而言，要字字消化、句句吸收，并不是一件容易的事，甚至精神紧绷的结果，容易引起弹性疲劳，反而失去兴趣了，所以这是《董西厢》的叙事观点中，唯一会被担心的现象吧。

而《董西厢》一书的主题寄托在两个迷离惝恍的梦境之中，作者将梦的表现手法引用到文学作品中，所描写的梦境，合乎逻辑，也与过去、未来的许多事件能连贯一起，不只是烘托人物个性而已，还可以寄托全剧寓意。这就是董解元文学功力之所在，也是让《董西厢》成为后世以描写爱情为主题的文学作品，不得不参考仿效之原因。

作者单位：台湾东吴大学中国文学系

---

① 福斯特《小说面面观》，第71页。

**参考书目**

（一）古籍

（唐）元稹：《莺莺传》，收入汪辟疆编：《唐人传奇小说》，台北：文史哲出版社，1999年10月再版。

（金）董解元：《西厢记诸宫调》，台北：世界书局，1999年3月初版四刷。

（元）王实甫：《西厢记》，徐征、张中月等主编：《全元曲》第3册，石家庄：河北教育出版社，1998年8月。

（二）近人论著

安葵：《〈董西厢〉在戏曲形成发展中的意义》，《戏剧文学》2008年第4期，第9—12页。

李禾：《〈董西厢〉的叙事艺术》，《山东大学学报（社会科学版）》1998年第2期，第38—41页。

凌景埏：〈前言〉，收入董解元著，凌景埏校注：《董解元西厢记》，北京：人民文学出版社，1962年1月。

钱南扬校注：《永乐大典戏文三种校注》，《钱南扬文集》，北京：中华书局，2009年11月。

福斯特（Edward Morgan Forster）著，李文彬译：《小说面面观》，台北：志文出版社，1989年5月。

罗利（John Henry Raleigh）《英国小说和三种时间》（*The English Novel and the Three Kinds of Time*），转引王靖宇：《中国早期叙事文研究》，上海：上海古籍出版社，2003年3月。

鲍震培：《论〈董西厢〉的叙事说唱特色》，《中华戏曲》第34期，北京：文化艺术出版社，2004年12月，第185—204页。




# 明代宫廷舞台上南北曲的消长[①]

郑 莉

北杂剧进入明代在很长一段时间内仍延续元杂剧余势，颇为兴盛，无论宫廷还是民间舞台，都以其为主角。但随着社会经济的发展和戏曲自身的演进，终在明中期呈现出颓势，到万历时走向衰亡，其统治剧坛的主导地位也被源于民间的南曲传奇取代。

明初以北杂剧为主，据朱权《太和正音谱》，当时北杂剧作者有"国朝十六子"，如王子一、刘东生等，他们在洪武至永乐初年都很有名，且颇有"金元风格"。明初制定的乐籍制度也有利于北杂剧的保存和传播，朱元璋设立教坊司，将蒙古大姓籍没入教坊，充为乐户，如南教坊中的顿姓、脱姓、傅姓、沙姓，著名艺人有顿仁、傅寿、沙嫩、脱十娘等，正是这些蒙古乐人将北杂剧的真面目保存了下来。

从永乐到正德，北杂剧在民间仍是士大夫阶层和民间演出的主要内容，士大夫们生活闲适，征歌宴游是他们日常生活的一大内容，"每四五日必张一宴"，每宴必用"教坊乐工以筝琶佐觞"。到嘉靖年间，北杂剧开始走向衰颓，时人何良俊爱好北曲，以家养的女戏会唱"南京教坊人所不知"的北杂剧而自豪，何氏家班的教师正是正德年间以北杂剧独步南教坊的著名乐工顿仁，老乐人将自己随正德北上在北教坊学得并"怀之五十年"的北杂剧悉数教给了何家小鬟，并感慨"不意垂死，遇一知音"！从顿仁的感慨可以想见当时北杂剧的前景已相当黯淡。祝允明《猥谈》中对北杂剧衰落、南戏兴起表示不满，他说："自国初来，公私尚用优伶供事，数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。"[②] "歌唱愈缪，极厌观听。盖已略无音律腔调。愚人蠢工，徇意变更。……变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百

---

① 本文为2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目"中国古代曲乐整理和研究"成果，项目批准号：12JZD011；2011年河北省社科基金项目"词曲歌唱理论研究"成果，项目编号：HB2011QR38。

② 祝允明《猥谈》，国学扶轮社校辑《古今说部丛书》（第5辑，第2集），中国图书公司和记1915年版，第4页。

端，真胡说耳。若以被之管弦，必致失笑。”[1]祝允明的话代表了嘉靖时士大夫如何良俊辈的一般见解，也有力地证明了北杂剧在南方难以阻遏的衰落趋向。

在宫廷戏剧舞台上，北杂剧一直占据统治地位，其间虽也有南曲传奇演出，但终究不能撼动杂剧的根基，直到万历时，南曲在民间大兴，神宗终于耐不住诱惑，将弋阳、海盐、昆山等南曲声腔纳入宫廷，与传统北杂剧为代表的“宫戏”相对应，称为“外戏”。从此打开了传奇时代全盛的决口，南曲传奇最终取代北曲杂剧坐上了宫廷戏剧的头一把交椅。

其实从明代官方主流的戏曲观念来看，统治者并没有崇北抑南的倾向，在制礼作乐时就本着务实的态度，斟酌得宜，随时损益。虽然明初推行严格的禁戏政策，但对戏曲这一俗文学样式并不排斥，而是采取以雅范俗的方式将其纳入到雅乐系统中来。在对待南北曲的问题上，从朱元璋开始，就没有南北优劣的考量，朱元璋喜爱南戏《琵琶记》并“日令优人进演”，在召见昆山老人周寿谊时与他谈及当时还不甚流行的昆山腔，并评价说“甚嘉”。朱有燉在《咏秋景》的引辞中也提到虽然曲体作为“今乐府”已去古诗“声依永”传统甚远，但无论是南曲还是北曲，“若其吟咏情性，宣畅湮郁，和乐宾友”，就都与古之诗并无差异。明英宗是明代少有的几个不爱戏的皇帝之一，但他对以男装女的南戏也能宽容。到了明中期，南曲在民间大放异彩，虽然宫廷戏剧与民间戏剧有一定的隔阻，但官方的戏曲观念并没有多少改变，如正德年间选编的宫廷曲选《盛世新声》，在序引中这样说：

> 夫乐府之行，其来远矣。有南曲北曲之分。南曲传自汉、唐，北曲由辽、金、元至我朝大备焉。皆出诗人之口，非桑间濮上之音，与风雅比兴相表里。[2]

明代统治者认识到戏曲也可以作为有补于世教的“风化”和“载道”的工具。朱元璋对《琵琶记》的特别宠爱除了对戏曲的喜欢外，恐怕更多的是《琵琶记》“全忠全孝，有贞有烈”的内容主旨正与他所推行的教化政策相契合。在统治者看来，无论南曲还是北戏，即便是村里小唱，只要其“与风雅比兴相表里”，能“劝善惩恶，寄怀写怨”，符合他们的道德标准和规范要求，都是可以接受的。这就为南曲在民间流行并最终占领宫廷戏剧舞台提供了政策上的保证。

南戏在宫中的演出从朱元璋日令优人进演《琵琶记》开始，朱权在《宫词》诗中说：“太平有象乐时雍，刁斗声闲罢夜烽。从此宫中无事日，南风惟奏五弦桐。”[3]“五弦桐”是为南曲伴奏的乐器，可见洪武宫中除《琵琶记》外还曾有过南曲演出。永乐登基后下诏修

① 祝允明《猥谈》，国学扶轮社校辑《古今说部丛书》（第5辑，第2集），中国图书公司和记1915年版，第4页。
② 无名氏《盛世新声引》，蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第420页。
③ “五弦桐”是南曲的伴奏乐器。

撰的《永乐大典》中收录了一百种杂剧和三十三种戏文，虽然不能肯定这些剧本全部在宫中演出，但至少可以确定的是其中有不少剧本经过内府的改编并且带有宫廷戏剧的鲜明印记，如杂剧《破窑记》《任风子》《虎牢关》等均见于万历时人赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》，且标明为“内府本”，可以推定这些剧作曾搬演于宫廷。同样那三十三种戏文，虽然现存只剩《小孙屠》《张协状元》《宦门子弟错立身》三种，也可推知在永乐六年以前曾在宫中演出过其中部分剧本。英宗天顺年间，有吴优在京师演出南戏，却因以男装女、惑乱风俗而遭逮治，本不好戏的英宗不但亲自观看他们演出，还赦免了他们并将他们纳入教坊司以供承应。这些吴优被收归教坊，应当不会只有这么一次御前演出的机会。在宫廷宴享中，他们很可能为很少观看南戏的皇室贵族们表演，虽然我们无法获知他们演出过什么剧目，但可据此推定，此时南戏已经在北京传播开来，并开始产生影响。

宪宗“好听杂剧及散词”“搜罗海内词本殆尽”。为了满足自己的需求，他还专设中书办，用“内府各监局及在外诸寺观”书办人员传录道书佛经、词曲小说。坊间之书被大量罗致入宫，其中亦颇有南戏曲本混杂在词山曲海中进入禁中。王鏊《震泽纪闻》记宪宗命太监索要宫外剧本并在宫中演出的《刘公子赏牡丹记》，又名《刘公子曲》，不见载于任何杂剧或戏文曲目，王安祈《明代戏曲五论》和胡雪冈《元明戏文剧目掇拾》均认为此为南戏作品。正德年间是宫廷中南北曲交流最为活跃的时期，各种杂乐百戏、女乐舞蹈、杂剧传奇大盛于禁廷，由各地征选的乐工日日承应，其中定有精于南曲者献艺于君前。正德十四年七月，宁王朱宸濠叛乱，武宗亲征南巡，先后在临清、南京、镇江等地停留，大备戏剧，召见徐霖、杨循吉等曲家，在镇江杨一清府第听当地梨园新部演出的《西厢记》，沈龄因撰《四喜》传奇受到武宗赏识。他还收罗了大量曲本，有进曲本者，即蒙厚赏。徐霖、杨循吉、沈龄等人都是当时著名的南曲作家，特别是徐霖，深受武宗宠遇，两幸其家，且武宗北归时亦随驾御前，直至正德十六年武宗去世，他才离京南归。他们所进的数千剧本中定夹杂有大量南曲传奇，且沈龄《四喜记》传奇、徐霖《绣襦记》传奇均在御前演出（《绣襦记》还曾在藩府演出）。武宗北归时还带回了诸如顿仁、王宝奴、羊脂玉等一大批南教坊艺人，各地乐人汇集京城，无疑促进了南北戏曲的交流，大量南戏传奇进入宫廷舞台。正德年间由教坊司艺人编选的曲选《盛世新声》可以佐证当时宫廷舞台上南曲演出的情况。《盛世新声》成书于正德十二年（1517），共收南曲46支，多数为散曲，其中包括南戏剧曲9套，分别出自7种戏文。

嘉靖、隆庆朝正是杂剧渐衰、南曲日兴的转变时期，南京教坊“供筵所唱，皆是时曲”，所谓“时曲”，即南曲的海盐、弋阳诸腔。而在宫廷内演唱的大多仍是北曲，但从嘉靖十年（1531）成书的曲选《雍熙乐府》所收录的曲目情况来看，变化也在渐渐地发生，《雍熙乐府》共收套数1000多套，杂曲小令近2000首，其中北曲杂剧86种，共178套剧曲，南

曲传奇24种，近40套剧曲。虽然从剧目数量上看南曲只占北曲的四分之一，北曲仍是宫廷戏剧的主角，但南曲数量较《盛世新声》增加了不少，短短十几年时间，从《盛世新声》的9套剧曲到《雍熙乐府》的40套，增长速度是相当快的，这也为万历以后宫廷戏由北曲杂剧向南曲传奇转型打下了基础。

明中叶以来，南曲四大声腔在民间渐趋活跃，到了万历前后，士大夫的宴会上也全用南戏，基本将北杂剧排除在外了。南戏在民间呈全盛状态，而从万历朝开始，宫廷戏剧无论在演剧机构还是演剧内容上都发生了明显的变化，宫廷与民间的戏剧交流越来越频繁，演剧内容与民间也有同步演进的迹象。万历皇帝“每谕礼监臣及乾清宫管事牌子，各于坊间寻买新书进览。凡竺典、丹经、医卜、小说、出像、曲本靡不购及。”[①]为了满足他对戏曲的喜好，还增设了四斋和玉熙宫两个演剧机构，以习宫戏、外戏。据刘若愚《酌中志》记载，四斋曾上演过佘翘的传奇《华岳赐环记》。玉熙宫则专习外戏，包括弋阳、海盐、昆山诸腔。四斋和玉熙宫均不隶属于宫中其他演剧机构。按照《酌中志》的记载，钟鼓司的人数大约二百左右，新设的四斋有二百余人，玉熙宫则更多，有三百余众，这两个机构是专门为皇帝和太后提供演剧服务的，规模之大，可想见当时宫廷戏剧的兴盛。北杂剧仍是演剧的主要内容，万历时人赵琦美《脉望馆钞校本古今杂剧》中有近百本内府杂剧，仍是教坊司和钟鼓司的重要承应内容，但南戏传奇在此时已呈现出大兴之势，宋懋登《九籥集》“御戏”条云：“南九宫亦演之内庭，至战争处，两队相角，旗杖数千。”[②]规模相当大，与此前宫中偶尔搬演南曲不同。新设的两个机构标明，宫中在着力打造一支专业化的演唱时兴南曲传奇的艺术队伍，是更加专业化的皇家剧团。而宫廷演剧也从以前从属于礼乐活动的状态分离出来，成为单纯娱乐的活动，这就造成了明后期宫廷戏剧的繁盛。

万历时期宫廷舞台上演出的传奇剧目，可以从日本尊经阁文库所藏《大明春》曲选中窥见一斑。《大明春》，全称《鼎锲徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春》或《新锲徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春》，编选者为教坊司扶遥程万里，据青木正儿《中国近世戏曲史》记录，共收31种，多为明初以来在民间流行的传奇，包括嘉靖和万历中期以前的一些传奇名剧如《红拂记》《玉簪记》等也都被收录其中。由此可知当时宫廷戏剧以北杂剧一枝独秀的局面被改写，时兴的南曲包括当时流行的传奇名作登上宫廷戏剧舞台，宫廷演剧完成了由北曲杂剧向南曲传奇的转型。

延续前朝，天启宫中也常演出传奇，见于记载的有《金牌记》和《洛阳桥记》。崇祯年间，因周皇后祖籍苏州、田贵妃家居扬州，二人深受江南文化熏陶，宫中一时崇苏现象蔚然

---

① 刘若愚《酌中志》卷一，北京古籍出版社1994年版，第1页。

② 宋懋登《九籥集》“御戏”，中国社会科学出版社1984年版，第218页。

成风，这也导致了昆曲这种孕育于江南文化的精致艺术，在宫中备受青睐。有诗云："宵旰殷忧旦暂开，新呈歌舞自苏台。"在崇祯五年和十四年皇后生辰时，曾召民间戏班沈香班进宫演出过《西厢记》和《玉簪记》。《玉簪记》演潘必正与陈娇莲的爱情故事，是万历以来最为流行的传奇剧之一，宫廷戏剧用民间职业戏班演出当时曲坛最流行的传奇剧目，可以想见当时宫廷舞台上传奇已经成为绝对的主角。

客观来说，北杂剧的衰亡在某种程度上催生了南曲传奇的大繁荣，我们可以从北杂剧衰落的原因方面观照南戏兴盛的原因。

首先从外部来看，政治原因是导致北杂剧衰亡的一个重要因素。戏曲是俗文学的艺术形态，它要发展必须来源于民间，来源于生活。而明王朝建立之后施行的一系列政治高压政策，大兴文字狱，以程朱理学来束缚人民思想，戏曲演出被限制，戏曲内容也受约束，禁止触犯皇上毁谤朝廷，而鼓励提倡忠孝廉节的作品，甚至限制戏曲收藏、传诵、印卖，民间剧本遭此大劫，无论在创作还是演出上都受到很大的影响。明前期的杂剧作品虽然不少，但都是鼓吹义夫节妇、孝子顺孙、神仙道扮、歌功颂德之类，杂剧创作完全沦为宣传教化道义的工具，远没有元杂剧题材广阔，意境深远。其次，杂剧的宫廷化也是加速北杂剧衰落的重要原因。进入宫廷的北杂剧成了宫廷宴饮佐樽的必备之物，无论在思想内容还是艺术倾向都朝着脱离民间的方向发展，走向应制奉承之路，迎合统治者的欣赏趣味，思想内容日益僵化空虚。而在民间自由成长的南曲传奇却正好弥补了宫廷北杂剧的这些缺陷。

其次来看内部原因。从题材范围来看，元杂剧中所反映出来的丰富多彩的社会生活面到明代已变得狭窄，或遭到人为修饰以适应新的时代要求。明代围绕在宫廷皇族周围的御用文人无法摆脱与皇家的依附关系，只好改为创作圆熟趋同、自觉教化的符合统治者政治和审美要求的作品。而最重要的原因是在形式体制方面，北杂剧与南曲有着很大的差异。北杂剧不像南戏那样长期停留在民间随意创作阶段，早在金代，经过文人的着意点染，加工出在格律、套数上颇多讲究的诸宫调，继而演变为曲律谨严、联套完整的北杂剧，又被元代关、马、郑、白等诸多名手倾心濡笔，使得杂剧体制规范、严密，遂成后世不变之法。到了明代，在宫廷杂剧作家笔下，杂剧更趋规范化、程式化、结构整饬、形式严谨。在剧本体制、音乐体制以及服饰道具等方面都体现出严格的规范性，更使得杂剧这种戏剧形式失去了革新发展的空间，最终走向形式僵化。徐渭在《南词叙录》中指出：

南易制，罕妙曲。北难制，乃有佳者。何也？宋时名家未肯留心，入元又尚北，如马、贯、王、白、虞、宋诸公，皆北词手。国朝虽尚南，而学者方陋，是以南不逮北。[①]

① 陈多、叶长海《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第117页。

虽然这里他说的是南不如北，但却从反面说明二者创作上的难易，正因为南曲在体制上不及北曲谨严，创作不限宫调，可以换韵，剧本长短随意，演唱角色也不局限于正旦正末，对唱、轮唱、独唱、合唱都可以，这种种灵活的体制上的优势使其在北杂剧走向僵化时占据了剧坛的主导。二者在音乐风格方面也有很大的差别，康海指出：

> 南词主激越，其变也为流丽。北词主慷慨，其变也为朴实。惟朴实而声有矩度而难借，惟流丽故唱得宛转而易调。①

在伴奏乐器上，二者的区别也影响其发展方向。王骥德《曲律·论宫调第四》云：

> 北之歌也，必和以弦索，曲不入律则于弦索相戾。故作北曲者，每凛凛遵其形范，至今不废。南曲无问宫调，只按之一拍足矣。故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。②

相对于北曲用弦索伴奏，在音乐上要求严格来说，南曲用笛管伴奏，以板为拍，要容易得多。到了明中期以后，连朝廷乐工都无法保证乐器使用的规范，很多乐器已无人能演奏，这就加大了北曲创作演出的难度，而固守前人矩范绝不可更改。而南戏则可以随意演化，不担心违格乖律。这也使得前者漆瑟胶柱，最终走向衰亡，而后者则徇意更变，得以在民间繁衍滋生。正如周育德在《中国戏曲文化》中指出的那样：

> 杂剧在其形成之初，已经种下了不幸的种子。北曲杂剧以四大套北曲唱演故事，在音乐的定型化，本身就显示了某种封闭性，意味着对套数以外乐曲的排斥，妨碍了音乐结构的进一步丰富和提高。③

正是由于政治、文化以及剧本体制、音乐体制等多方面的原因造成了北杂剧的衰亡，而这些又恰好为南戏传奇的兴盛提供了很好的条件，因此我们可以说北杂剧的衰亡客观上催生了南戏传奇的大繁荣，并最终为它走进宫中戏剧舞台创造了机会。

作者单位：张家口学院初等教育系

---

① 康海《沜东乐府序》，吴毓华《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版，第44页。

② 王骥德《曲律·论宫调第四》，湖南人民出版社1983年版，第74页。

③ 周育德《中国戏剧文化》，中国友谊出版公司1996年版，第127页。

# 金陵弟子知名姓，乐府争传绝妙辞[1]

## ——梁辰鱼谋生与其戏曲创作

朱丽霞

梁辰鱼“以诗及行书名嘉、隆间”[2]。嘉靖、隆庆间，昆曲普遍兴盛，梁辰鱼直接继承昆曲祖师魏良辅衣钵引领曲坛风骚，曲家潘之恒曰：“按拍惟宗魏与梁。”“竹林早识青云器，茂苑争传白苎词。”（徐中行《赠梁伯龙》）任中敏论散曲云：“起嘉、隆间以迄明末，将近百年，主持词坛砧者，文章必推梁氏（伯龙）为极轨，韵律必推沈氏（璟）为极轨，此为昆腔以后之两大派。”[3]梁辰鱼一生所撰传奇结集为《江东白苎》及《江东白苎续集》。种种赞誉充满了后世曲学研究的论著中。梁辰鱼何以取得如此巨大的成就和声名，黎国韬认为，梁辰鱼的谋生动机是其曲学成就的背后动因，“这些散曲中赠人之作、写情之作、代笔之作占了多数”[4]，梁辰鱼之赠人代笔之作多的原因在于他靠这些作品谋生的商业动机，他之所以在散曲曲词方面追求典雅清丽，也是基于其易于流行引人注目的经济动机，其多写男女风情的主题在于从情感上打动观众，易于流传，赢得演出费的商业动机。

### 一

“润笔”典出《隋书》，隋文帝欲升郑译为刺史，命内史令李德林拟诏书，但李迟迟没有动笔，丞相高颎一旁戏言曰：“莫非内史令笔乾？”郑译答曰：“出为方岳，杖策言归，

---

① 李攀龙《寄赠伯龙》，《李攀龙集》卷十四。

② 《续书史会要》引朱谋垔语。

③ 任中敏《散曲概论》卷二。

④ 黎国韬《梁辰鱼散曲论》，《中国韵文学刊》2000年第2期。

不得一钱，何以润笔？”[①]历史上收取润笔事例则源远流长，南宋洪迈《容斋随笔》云：“作文受谢，自晋宋以来有之，至唐始盛。”润笔于隋唐时渐成风气，一般亦往往限于墓志铭之类的谀颂之文。《旧唐书·李邕传》：“早擅才名，尤长碑颂……中朝衣冠及天下寺观，多赍持金帛往求其文。……时议以为自古鬻文获财，未有如邕者。”韩愈撰《平淮西碑》和《王用碑》均有赀财收入，李邕、韩愈文章已经化为商品拥有广大的经济市场，虽然影响巨大，但在唐代仅属个案，因为如杜甫、李白等多数文人并没有卖文的机遇。宋太宗立润笔钱，刻石于金人院，每朝谢日，移文督之，此为润笔定制，似乎仅限于朝廷及官府，未能普及到民间。

唐代，虽然诗歌是文人交流的重要渠道，迎来送往都用诗歌表达。但在唐代，诗歌却没有起到商品的作用，诗歌给人们带来声望和地位，韩愈的润笔收入来自于谀墓文章而非诗歌，人们并没有有意将诗歌转化为商品，并未考虑文学的经济价值。明代，尤其是明代中后期以后，情况即大不相同了，诗文作为一种在高层文士之间普遍存在的商品得到广泛流行，官员离任、赴任、省亲，友人远游赴幕、离幕，学子赶考、中举或落第，生子娶妻买妾、祝寿等，不管是否真心，均以诗文相赠。由于社会普遍需要诗文作为交际媒介，人们尤其是官员们往往难以信笔题诗，因此，许多官员便聘请幕僚，专门捉刀代笔，徐渭即云：“某自稍知操笔以来，当郡邑诸公于去来赠饯间，靡不来以管毫授者，曰：礼则然也。然礼然而心未必然者，固亦不能无矣，盖彼虽不言而某固阴察其然也。”[②]对于那些跋涉于科场的文人学士来说，入幕代笔同时应对科考就成为一种理想的选择，王宠“自正德庚午至嘉靖辛卯，凡八试，试辄斥而名益起”[③]，钱周孔“自弘治辛酉至正德丙子，凡六试应天，试辄不售”[④]。文征明十试不第，而耿耿于怀，“潦倒儒冠二十年，业缘仍在利名间”[⑤]。

徐渭八次进科场、梁辰鱼九次进科场，最终都以败北而终，最后，都入幕谋生，专司笔札，而当晚年行动不便时，他们多停止出游，靠卖画卖文维持生计。许多需要某种题材之文的人则可购买诗文，尤其寿诞之礼，“多谒请文辞”[⑥]。祝允明居家不问生产，主要依靠官俸及四方求书画文章者之润笔费用生存[⑦]。唐寅卖画为生活主要支撑，其“家住吴趋坊，常坐临街一小楼，惟求画者携酒造之，则酣畅竟日，虽任适放诞，而一毫无所苟，其诗有‘闲来

① 《隋书》卷三八《郑译传》。
② 徐渭《送山阴公序》，《徐文长三集》卷十九。
③ 文征明《王履吉墓志铭》，文征明《甫田集》卷三一。
④ 文征明《钱周孔墓志铭》，《甫田集》卷三三。
⑤ 文征明《病中遣怀》（二），《甫田集》卷四。
⑥ 归有光《震川先生集》卷十二。
⑦ 《明史》卷二八六《文苑二·徐祯卿附祝允明传》。

写幅青山卖，不使人间作业钱’之句”[①]。唐寅靠画谋生，其绘画质量决定其生活质量。仅诗文赠别之作，据统计，“《徐渭集》中除去代人撰写的送行诗外，自写的赠诗有一白七十八首，《震川先生集》中的赠序是五十四篇。”[②]

当沈汉杰过世后，其子沈玠请翰林学士刘三吾为其父撰写墓志铭，并赠送高额润笔。

因这篇铭文十分得体地颂扬了沈汉杰的一生以及将沈氏家族打造成江南首富的功绩而被沈氏后人所珍视，遂镌石立碑，保存至今[③]。张益谓其读书经历得益于其经商胞弟的资助，成名后，他便公开收取润笔。王錡谓其所写文章“若行云流水，终日数篇。凡京师之送行、庆贺，皆其所作，颇获润笔之资。或冗中为求者所逼，辄取旧作易其名以应酬。有除郡守者，人求士谦为文赠。后数月，复有人求文送别驾，即以守文稍易数言与之”[④]。更换姓名和时间即成为一篇新的文章，几乎不需要重新润色，虽然唐代韩愈已经开此先例，但并没有形成一种普遍的社会风气，明代则不同，商品经济的时代，经济意识渗透到生活的每个角落，明人对于润笔的态度已经从文人不言金的传统儒学解脱出来。社会上逐渐接受认同润笔，“尝积求文银百余两”[⑤]，一些文人的润笔收入已十分可观。叶盛《水东日记》卷一“翰林文字润笔”记载景泰、成化间京师某人具资求翰林名人代写送行之文。成、弘时期，伴随经济的发展，购买文章成为新的社会风气，“仕者有父母之丧，辄遍求挽诗为册，士大夫亦勉强以副其意，举世同然也”[⑥]。润笔作为劳而所获，文人们心地坦然的接受，于是，润笔成为文人增加经济收入的重要途径。于是，凭借名气，有人有求必应，来者不拒，“受其贽者则不问其人贤否，漫尔应之。铜臭者得此，不但裒册而已，或刻石墓亭，为活套家塾。有利其贽而厌其求者，或活套诗若干首以备应付，及其印行，则彼此一律，此其最可笑者也”[⑦]。文学化为商品，不但可以得到经济回报，养家糊口，而且可以借此发家致富。由于巨大的商业诱惑，正德以后，从事代笔职业的人越来越多，兼职、专业的文人，稍有声望即可开张。有人为了免于亲情麻烦，明码标价。某人向常熟桑思玄求文，托以亲昵，无润笔。思玄谓曰：“平生未尝白作文字，最败兴，你可暂将一锭四五两置吾前，发兴后待作完，仍还汝可也。”[⑧]在桑思玄看来，思维的敏捷需要金钱的激发，以此为借口，公然索要银两。这说明商业意识已经渗透到人们的日常生活之中了，文人不言钱的时代已经终结。透过明清人的别集看，可以发

---

① 何良俊《四友斋丛说》卷一五。
② 周榆华《试述明代中后期的诗文消费风尚及文人代耕》，《江西广播电视大学学报》2008年第4期。
③ 顾诚《沈万三及其家族事迹考》，《历史研究》1999年第1期。
④ 王錡《寓园杂记》卷四《张学士》。
⑤ 陆容《菽园杂记》卷十五。
⑥ 叶盛《水东日记》卷一。
⑦ 陆容《菽园杂记》卷十五。
⑧ 李诩《文士润笔》，《戒庵老人漫笔》卷一。

现，几乎所有的阶层，出于各种目的，都可能出资请人作文。朝廷命官、地方大臣由于文人出身，最有机会收受润笔。由于大臣一字千金，他们事务繁忙，多不愿执笔。以润笔为主要经济收入的通常是中下层官员和落魄而知名文人。前后七子、唐寅、祝允明、文征明都有大量谀颂文章，故“嘉定沈练塘龄闲论文人无不重财”[①]。

谀墓诗文遍及明清文人文集，挽诗墓志，扑面而来。陆容《菽园杂记》：“古人诗集中有哀挽哭悼之作，大率施于交亲之厚，而其情不能已者，不待人之请也。……人之爱敬其亲如此，以为不如是，则于其亲之丧有缺然矣。于是人人务此举，而不知其非所当急。甚至江南铜臭之家，与朝绅素不相识，亦必汇缘所交，投资求挽。”[②]即使那些官员的文集，像严嵩、海瑞、张居正、汪道昆、王世贞等，不管是倾朝权贵，还是清正官绅，文集中都充斥了谀颂文章。因此，唐顺之愤懑而叹：“宇宙间有一二事，人人见惯而绝是可笑者。其屠沽细人有一碗饭吃，其死后则必有一篇墓志。”[③]润笔的经济利益，吸引了文人们的创作热情，导致谀墓诗文的广泛流行，王世贞250余篇，文征明104篇[④]，归有光有76篇，徐渭有60余篇，钱谦益高至190余篇。朱彝尊100余篇。而对于过多的墓志文章尤其是普通细民过世，为之墓志实际上并无意义，嘉靖进士张嘉孚对于“世人生但识几字，死即有一道遗文；生但余几钱，死即有一片志文”[⑤]的社会习俗深表不满。

“以文为寿，明之人始有之”[⑥]，作为一种新兴的应用文——寿序，由于其可观的经济价值而风靡明清文坛。钱谦益《初学集》卷36至卷40共收录50篇贺寿之序，大都写明因某某之请“而序之以征焉”。陈所闻一生潦倒，靠书商汪廷讷资助，主要为汪乔訥代笔，多写题赠、庆寿、宴饮、游赏等，多为豪族园林题咏之作。归有光《默斋先生六十寿序》：“吾昆山之俗，尤以生辰为重，自五十以往始为寿。每岁之生辰而行事，其于及旬也，则以为大事，亲朋相戒毕至庆贺。玉帛交错，献酬燕会之盛，若其礼然者，不能者以为耻。富贵之家往往倾四方之人，又有文字以称道其盛。”（卷十二）而归有光一生撰写的谀墓之文，又不知凡几？一个突出的现象是，自明中期以后，这一社会风气也传播到军队，许多武官将领也开始热衷于祝寿类的庆贺活动，不但请文人撰写寿文，许多武官自己也开始以寿文作为交际的媒介。毛指挥“五十初度，已干缙绅诗歌以为庆”[⑦]，遍请文人为其撰写寿序。戚继光《止止堂集》之《横槊稿》，从命名可知，这是他转战疆场横槊赋诗的结集，但是其“卷中”所

① 李诩《戒庵老人漫笔》卷一“文士润笔”所引。
② 陆容《菽园杂记》卷十五。
③ 唐顺之《答王遵岩书》，《荆川先生文集》卷九。
④ 周道振辑校《文征明集》。
⑤ 朱国桢《涌幢小品》卷六“耻志文”。
⑥ 方苞《张母吴孺人七十寿序》，《方苞集》卷七。
⑦ 杨廉《庆指挥毛君寿诗序》，《杨文恪公文集》卷十四。

收，则几乎是为武官将士撰写的赠序、纪行、墓表、墓志铭、贺表等应酬文章，而“卷下”则几乎全部是祭文[1]。许多文人文集中也多有为卫所武官所写的各类应酬之文。而关于润笔，并非一定是银两，亦种类繁多，既可以是金、银，也可以是裘衣、貂皮、笔砚、绸缎、布匹、土地、名酒、房产等，与今日社会上普遍流行的贿赂贪官毫无二致。

伴随商品经济的发展，明代尤其明中期以后，诗文消费的需要，许多文人走向代笔或专业笔耕谋生的道路。以至于出现被社会所普遍认可的诗文商业化行业。“天顺初，翰林名人送行文篇，润笔银二三钱可求也；叶文庄公云：事变后文价顿高，非五钱一两不敢请。成化间，则闻送行文求翰林者，非二两者不敢求，比前又赠一倍矣。则当初士风之廉可知。正德间，江南富族著姓，求翰林名士墓铭或序记，润笔银动数廿两，甚至四五十两。”[2]潜在的诗文市场的存在，为许多科第不举的文士提供了谋生的广阔空间。自嘉靖以后，润笔价格越来越高，谢少连靠卖赋活得自由自在，李维桢《谢少连家传》载少连“卖赋之金，益市图籍丹铅不辍。”时风所趋，李维桢所创作寿序、家传、墓志等亦高达百余篇。

更为引人注目的是，伴随传奇戏曲的兴起，社会上对于新剧种的需求，传奇戏曲逐渐成为许多作者的重要经济来源。长洲张凤翼（1527—1613），字伯起，号灵墟。嘉靖四十三年（1564），与弟燕翼同举乡试，中解元。万历五年（1577）第四次会试下第，从此“养亲，绝意公车”，以鬻字诗文自给。吴江沈瓒《近事丛残》卷二云：“张孝廉伯起，文字品格，独迈时流，而以诗文字翰交结贵人为耻，乃榜其门日：‘本宅纸笔缺乏，凡有以扇求楷书满面者，银一钱；行书八句者，三分；特撰寿诗寿文，每轴各若干。’人争求之。”张凤翼公开张榜，规定价格，替人代写诗文及楷书行书以谋生。他的特立独行赢得汤显祖的赞赏。汤显祖《金陵歌送张幼于，兼问伯起》：“最爱君家张仲蔚，满径蓬蒿不出山。”即言其绘画谋生。《蜗亭杂订》载张凤翼因传奇《红拂记》《祝发记》而戏曲知名，“大将楚人李应祥者以金求作传奇，以侈大其勋，利其润笔，而夸之过当”，万历三十一年（1603），贵州总兵李化龙（字应祥）平定播州杨应龙叛乱。张凤翼受李应祥之托，撰写《平播记》。于中对于将军的英雄传奇过渡夸张，言过其实，很快便销声匿迹，但作者张凤翼却得到了将军许诺的巨额润笔。

## 二

梁辰鱼科举不第，无功名，无俸禄，却有一妻二妾及数子，屠隆《鹿城集序言》云：

---

① 戚继光《止止堂集》，王熹校释。

② 俞弁《山樵暇语》卷九。

“譬如海鸥野鹤，时或近人而终不依人。”“身有八尺之躯，而家无百亩之产。入媚其妻子，而出傲其王侯。”虽然家业并不庞大，但妇孺衣食皆需仰给。由于梁辰鱼的传奇风靡吴下，“藩邸戚畹、金紫熠爚之家”[①]争唱梁郎传奇，为了便于欣赏，豪门大户便置办家乐戏班，专门演出昆曲，并聘请梁郎入府指导。凌濛初《谭曲杂札》云：“自梁伯龙出，而始为工丽之滥觞，一时词名赫然。”[②]藉传奇成名的梁郎，便走向了游幕谋生的路途——结交友人，寻找机遇，谋生养家。

梁辰鱼二十五岁作史上第一部昆腔传奇《浣纱记》，从此名动江湖“吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”[③]。在梁伯龙一生的交游中，很大程度上，其诗歌是媒介。很多聚会活动中，都创作诗歌。

梁辰鱼与华亭顾氏特别友善。顾正心，字仲修，号青宇，太学生，光禄寺署丞。好宾客。有心计，多智数，具有超常的商业意识和运筹策略。何三畏《云间志略》记顾正心用其母亲自己的积蓄，“置买田宅，贸迁有无，十年中遂致累资几十万。甲第之侈、田畴之盈、僮仆之多、园林之胜，不惟冠于吾郡（松江），而且甲于江南”[④]，家业日大。丁宜福《申江棹歌》记顾正心所筑熙园“巨丽冠南都”。李延罡《南吴旧话录》载顾正心在淞南的田产可并比内阁首辅徐阶。但顾仲修也是一个性洒脱的贵公子，斥资建巨舫——青莲舫，往游苏杭，昼夜歌声不绝。曾邀请梁辰鱼等一群同好共游，梁辰鱼《顾仲修新造青莲舫赋赠》：“文卿隐囊坐弹棋，维之悲歌击唾壶。季子戏效徐庾体，仲方闲作水墨图。世周饱饭索佳句，船头眺月青天孤。云卿狂来忽大叫，墨汁倾倒红罗襦。殷短短衣来海上，中流击楫歌呜呜。独有梁长痛饮不知晓，掀髯岸帻绝胜高阳徒。”描绘了八友共游的狂浪场面，在思想个性自由的时代，行为举止远超竹林七贤的“莲舫八贤”于焉诞生。

在华亭，友人相聚，演唱昆曲，《夜宴华亭何又玄斋赠歌者陈世欢》，伯龙与曲伶陈世欢相识于长洲，在友人席上聆听到陈郎美妙的歌声。此次相聚，在伯龙出游之后，“笑予飘忽如云烟，奔走关河今几年。”“九峰山下忽重逢，比昔朱颜更殊丽。”知己相遇，无限留恋，“歌残不惜倾千觞，起舞氍毹为君醉。”《月夜同袁黄州诸君宴顾茂俭宅听故顾相公侍姬弹筝》：“座上千钟绿酒飞，帘中一夜风筝急。……座中狎客休相讯，二十年前宰相家。少小芳名满戚里，流落江南走街市。高歌一曲夜欲阑，满庭明月如秋水。吾徒尽拥袁使君，酒杯未到诗先成。”伯龙《琴泉诗》序：“华亭诸君，夙精琴理，追思三峡流泉之操，常于月下试弄一曲，颇有超然出世想。嗟乎！嵇生已往，人琴俱亡。其二字秉礼、从礼，殊多孝

① 张大复《梅花草堂笔谈》卷十二《昆腔》。

② （民国）《古今笔记精华》卷四《风俗》。

③ 王世贞《嘲梁伯龙》，《弇州山人诗集》卷四七。

④ 何三畏《云间志略》卷廿三。

思，每秋风一起，庭叶初下，即抱枯桐而泣。予悲其行纯笃，作歌赠之。”

梁辰鱼同乡好友俞允文《送梁伯龙游泰山西登嵩少遂入秦中望塞垣诗》：“梁生四十仍落魄，往往壮心兼壮游。”伯龙35岁初次出游永嘉，其《梦游括苍寻轩辕上升遗迹呈处州别驾皇甫子循》：“予本海上客，中年滞沉病（丙换俞）。”“梁辰鱼四十岁以前的生活经历，因缺乏资料，无法得知。但有一点是比较明确的，这就是好游。”[①]梁辰鱼《秋日瀫登水楼感旧作序》：“余幼有游癖，每一兴思，则奋然高举。”故俞允文谓伯龙“真能游矣”。（《题梁伯龙游越中诗后序》）

梁伯龙之游，无非为寻找机遇和谋生。“偃蹇三十年，束缚裳与屐。”（卷六《远游》）

嘉靖三十四年（1555），梁伯龙远赴荆州，投奔视察榷政的工部钦差亲家周胤昌和荆州知府常州袁祖庚。不甘蜗居窘困，出游万里之外，“怜予远游不得意，临行遗我琼瑶篇。吴门一夜秋风起，巫峡迢迢几千里。”“我行况值深秋时，中岁落魄还数奇。”（《停云馆留别衡翁文太史》）俞仲蔚《送梁伯龙游楚并寄周水部》（《仲蔚集》卷三）。嘉靖四十五年（1566），48岁时北游齐鲁。入友人王伯嶔官府，以此为基点，广泛交游所经地区的诸多官员。俞允文《俞仲蔚集》卷四《送梁伯龙游泰山西登嵩少遂入秦中望塞垣诗》：“此间王公我所亲，只今海内惟知音。时参大府政多暇，一见能使无归心。”可知，伯龙北游当是投拜王公大臣。临行前，伯龙有《寄历城令王伯嵚》之“历城令”。王伯嵚，武进人。隆庆元年（1567），与梁伯龙一起参加了金陵的鹫峰诗社，擅曲。官历城令时，聘请伯龙入幕。诗云：“王郎饮酒夜复午，醉来赋诗且击鼓。满堂狭客俱欢呼，一足蹒跚能剑舞。自从作吏历下城，折腰束带趋逢迎。政理和平长官喜，罇垒弃置常独醒。生平每自夸益气，骥足何为久留滞？”可知，由于挚交，王县令将久滞不迁的苦闷寄之于酒肉歌舞，当伯龙到来时，将压抑之情向伯龙倾诉。

在其鹿城诗集中，最多的篇目是送别诗，而别去的人往往都是有职位的官员：

《东鲁门歌赠东平判官莆田陈文信》之“东平判官”

《少岱歌赠历城谷明府》之“谷明府”

《登济上李白酒楼别海阳胡使君》之“胡使君”

《松雪歌赠王明府》之“王明府”

《澄源诗赠龙使君》之“龙使君”

《送春野陈膳部分司杭州》之“陈膳部”

① 陈其湘《梁辰鱼生平探索》，《中国文学研究》1987年第3期。

《顾比部道行自括苍归以雁山图示赋赠》之“顾比部”
《衡岳诗送霁岩陈副使督学湖广》之“陈副使”
《送观海顾副使之北都》之“顾副使”
《白水龙潭歌送顾副使之桂州》之“顾副使”
《送华亭令杨肖韩闻计归南海》之“华亭令”
《赠海上黄将军》之“黄将军”
《平罗旁歌寄兵部侍郎洋山凌丈》之“兵部侍郎”
《赤水歌赠屠明府长卿》之“屠明府”
《送龚侍御赴温州诗》之“龚侍御”
《同周水部雨中泊岳州城陵矶寄成都太守刘大武》之“成都太守”
《顾舜祥自成都盐官迁蕲州别驾奉寄》之“成都盐官”“蕲州别驾”
《赠詹主簿汝仪》之“詹主簿”
《寄孙侍御梦豸迁岳州太守》之“岳州太守”
《寄仪封顾明府》之“顾明府”
《赠石门管将军》之“管将军”
《同东溟管佥宪少林沈太史宿寒山寺》之“管佥宪”“沈太史”
《奉和顾子实太史圣像禅房闲居》之“顾太史”
《荆州城楼瞻眺寄袁太守》之“袁太守”
《同萝村李中丞汉浦周水部登黄鹤楼瞻眺得钿字》之“李中丞”“周水部”
《岳阳城见梅花寄袁荆州》之“袁荆州”
《送徐礼部任荆州太守》之“荆州太守”
《赠扬州司理姚禹门太史弘谟》之“扬州司理”
《谢淮南傅太守希挚》之“淮南傅太守”
《酬范兖州宗吴》之“范兖州”
《赠兖州别驾郜吏部大经》之“郜吏部”
《留别章丘李太常开先》之“李太常”
《宴青州副使秦使君钫公署》之“青州副使”
《奉答青州杜太守思》之“杜太守”
《同莱州太守钱同文游海神庙》之“莱州太守”
《蓬莱阁望海赠李登州凤》之“李登州”
《同衡王教授嘉鱼李端曙登青州城楼》之“王教授”“李端曙”
《送周库部母舅之南都》之“周库部”

《张给事见过不遇作》之“张给事”

《奉答青州兵备副使慈溪秦使君钫》之“青州兵备副使”

《月下同王明府坐凤凰石次韵》之“王明府”

《周评事肖一左迁句容令奉寄》之“周评事”

《徐子舆使君之任武昌奉寄》之“徐使君”

《送许明府公旦之萧山》之“许明府”

《送王别驾转客部员外》之“王别驾”

《画菊赠周泉州》之“周泉州”

《奉寄分守金华张虚江给事》之“张给事”

《王别驾潘治中泛舟莲陂限得疣字》之“王别驾”

《毛德甫学博抱病斋居作诗奉讯》之“毛学博”

《寄伊明府功父》之“伊明府”

《寄聊城簿盛贤甫》之“聊城令”

《寄王松云仪部》之“王仪部”

《憩慧聚寺上方怀明虹朱比部》之“朱比部”

《送赵及泉任常德节推》之“常德节推”

《送王子忠任龙南令》之“龙南令”

……

梁伯龙的诗中，除了很少的诗是与佛道僧人、同里友人聚会唱和外，多数诗都与某位官员相关，而这些官员之与梁伯龙都有经济恩惠，即使伯龙在送友人出游的诗中，亦多涉及友人与官员。因此，梁伯龙诗几乎都与其谋生的动机密切相关。

如果看破红尘，消极避世，狂放任性，我行我素的话，他则不会有如此多的官场交游。其散曲的创作较之于诗，尤能体现其谋生的创作动机。

隆庆元年（1567），49岁，自齐鲁之游归里后，梁伯龙不再出游。据徐扶明《梁辰鱼的生平和他创作〈浣纱记〉的意图》考证，梁辰鱼两次远游结束后，遂“寄居金陵，与金銮、张凤翼、潘之恒、沈祖禹、张士淪诸人，经常出入青楼酒肆，痛饮狂歌。隆庆元年（1567），他又与莫是龙、孙七政、殷都等人组成鹫峰诗社，秉烛觞咏，放荡不羁”。《芳畬诗话》云：“梁辰鱼，字伯龙，以例贡为太学生。虬须、虎颧，好轻侠，善度曲。世所谓‘昆山腔’，自良辅始，而伯龙独得其传。著《浣纱》传奇，梨园子弟多歌之。同里王伯稠赠诗云：‘彩毫吐艳曲，粲若春花开。斗酒清夜歌，白头拥吴姬。家无担石储，出多年少随。’”董康《江东白苎跋》谓梁辰鱼与“陆九畴、郑思笠、包朗朗、戴梅川辈，更唱迭

和”。梁辰鱼的散曲创作与其谋生相关，【貂裘染】乃扬州一盐商眷恋旧院名妓杨小环，求其题咏，曲成后，商人“以百金为寿”[①]。直接赠送银两外，珠宝古玩名器彩绸都成为梁伯龙的重要收入，伯龙“为一时词家所宗。艳歌清引，传播戚里间。白金文绮、异香名马、奇技淫巧之赠，络绎于道。”“千里之外，玉帛狗马，名香琛玩，多集其庭。”（张大复《梅花草堂集·皇明人物传》卷八《梁辰鱼》）《谢淮南傅太守希挚》：“谁道匆开徐穉榻，独怜遥送李膺船。”梁伯龙得到淮南太守崇高的礼遇，不仅在幕府中待以贵客，而且赠送一条船。

凭藉声望，放弃科举后的梁郎在家交友代笔赚取润笔之费，其《江东白苎续集》大量的散曲是代撰之作。梁辰鱼的“代作”多为富商大贾或豪门公子的情事助兴而作，《中吕好事近·壬戌（1562）季春代朱长孺赠金陵吕小乔》《双调步步娇·丙寅（1566）初夏为庐陵尹教甫赠金陵蒋玉兰小字绮霞作》《双调步步娇·壬申（1572）秋日代幻住子寄邢素兰作》《仙侣小措大·癸酉（1573）季秋代绿萝居士怀马湘兰作》《小桃红·乙亥（1575）初秋代安茂卿寄南都褚茜作》以及不注明年代的同性散曲多首。《江东白苎》初续二集“《貂裘染》（即《南吕宜春令·辛酉（1561）季秋代沈太玄赠金陵杨季真》），乃一扬州盐客眷旧院妓杨小环，求其题咏。曲成以百金为寿”[②]。以上是伯龙直接表明创作时间的散曲，除了嘉靖四十一年（1562）的《中吕好事近》外，全部作于其出游归来之后。长期居住金陵，混迹于青楼楚馆，既代妓姬赠人，亦代人赠妓，创作了大量情爱散曲：

《山坡羊·代谢姬寄客》（《代谢少蕴寄江陵游客》

《山坡羊·代葛姬寄客》（《代葛云卿寄苍雪主人》）

《山坡羊·代王姬寄客》（《代王幼玉寄东海王生》）

《山坡羊·代刘姬寄客》（《代刘季招寄申椒居士》）

《玉抱肚·代闺人问边使》

《玉抱肚·代边戍寄家人》

《玉抱肚·代田琼英留别》

《玉抱肚·代江头留别》

《好事近·代宝界山人寄赵素卿作》

《征胡兵·代闺人寄远》

《南吕七贤过关·代金坛王四儿锡山渡口晓别作》

---

① 沈德符《万历野获编》卷二十五《词曲 南北散套》。

② 沈德符《万里野获编》卷二十五《词曲 南北散套》。

《榴花泣·代少室山人九日雨花台别陈文姝作》
《甘州歌·代敲台居士赠徐三琼英》
《金落索·为滨竹姜八怀华亭秋水作》
《七贤过关·代金坛王四儿锡山渡口晓别作》
《好事近·代琅琊季子寄白玉英》
《巫山十二峰·代高平生忆杜隐娘》
《九疑山·代金陵马瑶姬寄渤海次君》

从内容看，这些散曲多是为富贵王孙或富商巨贾情外所作，梁辰鱼即时创作。虽然梁辰鱼自己不言这些小曲的经济回报，但可以推知，他创造这些散曲的主要动机即经济回报。可知，梁辰鱼以创作优美曲辞赢得润笔之费。

从此，梁伯龙创作了大量艳歌情词。作曲师教人度曲，张大复《梅花草堂笔谈》：“往见梁伯龙教人度曲，为设广床大案，西向坐而序列之。两两三三，递传迭和，一韵之乖，觥斗如约。尔时骚雅大振，往往压倒当场。”由此，梁伯龙在曲坛艺苑声名鹊起，其所谱曲，刚落笔，则梨园弟子争相传唱，“金陵子弟知名胜，乐府争传绝妙辞”[①]。张大复谓梁辰鱼“公性善酒，饮可一石。大梁王侯请与决赌。左右列巨觥各数十，引满，轰饮之。侯几八斗而醉，公尽一石弗动。时有梨园数辈，更互奏杂调。公倚而和之……所制唐令宋诗余元剧乃至国朝之声，多飞入内家藩邸戚畹贵游间”[②]。“每传柑、禊饮、兢渡、穿针、落帽一切诸会，罗列丝竹，极其华整。歌儿舞女，不见伯龙，自以为不祥也。”[③]尽管友人梅鼎祚亦科第不获，落魄一生。但由于梁伯龙的声望，梅鼎祚邀请伯龙中秋一聚，亦先派仆人送去聘金，“苍头束首，率奉起居，薄有酒钱，为公杖头小费。秋中过虎丘、石湖间，寻九尺须眉苍者，把手一笑也”[④]。《蜗亭杂订》梁伯龙“为一时词家所宗。艳歌清引，传播戚里间；白金、文绮、异香、名马、奇技淫巧之赠，络绎于道；歌儿、舞女，不见伯龙，自以为不祥也。其教人度曲，设大案，西向坐，序列左右，递传迭和。所作《浣纱记》，至传海外，然止此不复续笔”。

由于游幕谋生，梁辰鱼填词的艺术至臻完美，晚年居里，应邀撰写散曲传奇得到巨额润笔，同时教授昆曲弟子。衣食无忧，友人孙楼在伯龙府上雅聚，伯龙招待以昆曲，“瑶席新开乐，银灯剪绛花。合欢罗上彦，分部斗名家。联袂歌相答，飞觥兴转赊”。（孙楼《宴

① 李攀龙《寄赠梁伯龙》卷十四。
② 张大复《梁辰鱼》，《梅花草堂集 皇明人物传》卷八。
③ 张大复《梁伯龙》，《梅花草堂笔谈》卷五。
④ 梅鼎祚《鹿裘石室集》“书牍”卷五。

梁少白宅听吴中新乐群至半山桥》）“而击剑扛鼎，鸡鸣狗盗之徒，乃至骚人墨客，羽衣草衲，世出世间之士，争愿以公为归。”[①] 凌濛初《谭曲杂札》云：“盖其（梁伯龙）生嘉、隆间，正七子雄长之会，崇尚华靡，弇州以维桑之谊，盛为吹嘘……故吴音一派，竞为剿袭。靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。”[②]

直到梁伯龙死后多年，其传奇仍然回荡在贵族官员的高宅大户中，张大复云：“伯龙死久矣，其新翻杂调，往往散入王侯将帅家，至今为侠游少年所传咏。”[③]

作者单位：上海交通大学人文学院

---

① 张大复《梁辰鱼》，《梅花草堂集 皇明人物传》卷八。

② 凌濛初《谭曲杂札》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第253页。

③ 张大复《梅花草堂笔谈》卷二《风筝》。

# 清抄本《玉狮坠》的版本、内容与曲牌考辨[①]

李俊勇　刁志平

《玉狮坠》为清康乾时期曲家张坚所作，按张坚（1681—1763），江苏上元（今南京）人，字齐元，号漱石，又号洞庭山人，别署三崧先生，少有才名，工于诗赋，娴于音律，有《玉燕堂四种曲》传世，此《玉狮坠》即为《玉燕堂四种曲》之一。《玉燕堂四种曲》，今有乾隆时期刊本，颇为常见，该本分上下栏，上栏评点，小字双行，行六字，下栏为剧本，半叶十行，行二十字，白口，单黑鱼尾，四周单边。独此《玉狮坠》抄本，仅见于《嘉业堂藏书志》卷四集部词曲类著录，为原刘承干嘉业堂藏书,今存河北大学图书馆。其曲牌、宾白和声腔与刊本多有不同，今就其版本、内容与曲牌格律，通过与刊本的比较，试作初步探讨。

## 一、版本与内容

《玉狮坠》抄本，共六册，楷书工整，成于众手，无边框、界栏，半页八行，行二十一字，抄写年代当为乾隆或乾隆以后，具体时间不可考。每册首页皆钤有“吴兴刘氏嘉业堂藏书记”和“胡氏子岐墨赏”阳文篆章二。《嘉业堂藏书志》著录为：“玉狮坠一本，旧抄本。张坚漱石撰。国初人，籍贯仕履未详。情节亦甚支离，所著曰《玉燕堂四种曲》，曰《梦中缘》，曰《梅花簪》，曰《怀沙记》，并此为四种。”刘氏嘉业堂藏书志由缪荃孙主撰，对各书之版式、印章、卷数及版本源流，内容优略，无不详载，唯于集部词曲类最为简略，此条为缪荃孙所撰。究其原因，大概是传统观念使然，《四库全书总目提要》词曲类

---

① 本文部分前期成果曾在《中国昆曲论坛》《中国典籍与文化》发表，此为成果全稿。

本文为2011年河北省社科基金项目“词曲歌唱理论研究”成果，编号：HB2011QR38；2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”成果，项目批准号：12JZD011。

小序云："厥体颇卑，作者弗贵"，正统文人于词曲，向来卑之不足论，《四库全书》于曲类仅收曲谱、曲话、曲韵几种，至于曲之作品，则一字未录。刘承幹嘉业堂藏书中，经史子集四部，词曲类亦最少，寥寥数部而已。缪氏为传统观念所囿，于词曲类亦一笔带过，并张坚之籍贯仕履亦无暇细考，实则《玉燕堂四种曲》张氏自序及他人所作序中，皆说其为金陵人，履历亦大致详备。

此本共三十二出，每出题下都标明所唱声腔，除卷上第一出未标所唱何腔外，唱"昆腔"者计有卷上第二出、第四出、第五出、第七出、第十出、第十三出，卷下第五出、第六出、第九出、第十出、第十二出、第十四出，共十二出；唱"弋腔"者计有卷上第三出、第六出、第八出、第九出、第十一出、第十二出、第十四出、第十五出、第十六出，卷下第一出、第二出、第三出、第四出、第七出、第八出、第十一出、第十三出、第十五出、第十六出，共十九出。这种声腔的标示，无疑是舞台演出的重要提示，而清代演戏，大体昆曲和弋腔并重，不但同台演出，更在同一剧本之内，某折唱昆，某折唱弋，形成时代风气。张坚生活的乾隆时期，是戏曲史上一个大变革的时代，花部兴起，徽班进京，在秦腔流行之前的一段相当长的期间内，弋腔的势头一度超过了昆曲，等到四川魏长生于乾隆四十四年率秦腔入都之后，弋腔才逐渐地衰落下去。而在刊本《玉燕堂四种曲》之一的《梦中缘》徐孝常序中恰好提到："长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝，子弟装饰备极靡丽，台榭辉煌，观者叠股倚肩，饮食若吸鲸填壑，而所好惟秦声啰弋，厌听吴骚，闻歌昆曲，辄哄然散去。故漱石尝谓吾，雅奏不见赏时也，或有人购去，将以弋腔演出之，漱石则大恐，急索其原本归，曰：'吾宁付糊瓿。'"可知张坚的《玉燕堂四种曲》付刻之际，正值秦腔入京、弋腔又仍在盛演之时，其原作为昆曲本，有人欲拿去改做弋腔演出，张坚大为恼火，将书索回，但终究不能将所有已刻印流传之书收回，故其剧本为梨园改作弋腔演唱的命运亦不可免。这个清抄本《玉狮坠》正是当时昆、弋合演的见证，也说明徐孝常所言都是实情。

此抄本既反映了舞台演出的特点，而案头原本俱在，那么将两本对比研究更可见出抄本的特点，亦可借此探讨案头与场上之别，知梨园非尽劣，案头非尽美，在许多方面，场上之本自有其优点。从曲牌的标示来看，抄本别正衬，凡衬字皆以朱点点于字上，宾白亦以朱圈点开，但此朱圈与朱点为当时抄者所加，抑或为后来收藏者所点，其时间在嘉业堂收藏之前抑或在散出之后，皆不得而知，刊本则不别正衬。抄本将曲牌的读、句、韵明确标出，如同一曲牌连续使用，则后出之曲牌标为"又一体"。刊本则于曲牌不标句韵，曲牌连续使用时，后出之曲题为"前腔"。在句韵的标识上，抄本较刊本为分明，而在"又一体"和"前腔"的使用上，则刊本为胜，因同一曲牌的几支曲子，旋律有所变化，但仍是这个曲牌，其主要旋律特征不变，皆可题为"前腔"。而"又一体"则如《南词定律》凡例中所云："凡诸谱之曲与正体或增减一二字者，或损益一二衬字者，即为又一体，今以句读相同，板式不

异者即为一体，至句拍皆不同者始为又一体。”可知“又一体”为同一曲牌而句拍皆不同者。在《玉狮坠》中，曲牌的实际使用情况是后出之曲既有与前曲完全相同者，又有句拍稍异而仍为同一曲牌者，所以在这样的情况下使用“前腔”较“又一体”来得更为合律。在曲牌的分类上，抄本则较刊本为细，刊本仅分引子、过曲和尾声，抄本则将过曲部分又细分为正曲和集曲，如为集曲，则标明此曲集自何曲何句，如第十三出中曲牌【锦堂月】，抄本标为：【仙吕宫集曲】【锦堂月】昼锦堂首至五＋月上海棠四至末。刊本则标为：【仙吕过曲】【锦堂月】昼锦堂＋月上海棠，或迳标为：【仙吕过曲】【锦堂月】，而不说明集自何曲。“尾声”则刊本通篇三十出皆题【尾声】，抄本则落实具体牌名，如第二出【不绝令煞】，第三出【情未断煞】，第五出【有结果煞】，第八出【尚按节拍煞】等，这都说明抄本经过了曲家的校正。

在目录与分出上，刊本分卷上和卷下两本，共三十出，抄本卷上则将刊本卷上第九出至“事实关心但强眠”之后析出为第十出，并且第九出为弋腔，第十出为昆腔，一出裁作两出，声腔亦异。抄本卷下将刊本卷下第二十二出至【二莺儿】后析出为第八出，又将【二莺儿】与【二犯二郎神】中间一段宾白斩为二段，分属七、八出，因此抄本总计有三十二出。刊本虽有卷上、卷下之别，但所标出数却是从第一出到第三十出连续标数，抄本则于卷下又从第一出起另标。刊本所标每一出的名称沿袭案头传奇的惯例，为二字标题，其标目如下：“卷上目：词意，狎饯，归舟，权倖，苗逆，并泊，闻筝，情晤，失坠，追订，伏狮，侦艳，胶筝，胁美，留幕。卷下目：仙渡，授坠，抚苗，毁妆，踰垣，病入，信讹，狮现，误祭，还朝，重爵，化医，遣祟，奇圆，坠仙。”抄本则标为：“卷上目：第一出，明大义开场始末；第二出，尽交情祖饯杯觞 鱼模韵 昆腔；第三出，脱烟花完璧归舟 家麻韵 弋腔；第四出，市官爵当权行乐 江阳韵 昆腔；第五出，梗化顽苗夸狎健 萧豪韵 昆腔；第六出，泊湖行棹恰奇逢 庚青韵 弋腔；第七出，巧闻筝意寄新词 尤侯韵 昆腔；第八出，喜停柑缘投初会 东钟韵 弋腔；第九出，千金不惜为蛾眉 江阳韵 弋腔；第十出，一宝忽遗成逋客 江阳韵 昆腔；十一出，订美约烈女留情 先天韵 弋腔；十二出，伏神狮上仙作美 皆来韵 弋腔；十三出，死爱妾贪官侦艳 真文韵 昆腔；十四出，待才郎贞女停筝 真文韵 弋腔；十五出，胁美空依权要势 歌戈韵 弋腔；十六出，留宾喜得故交才 齐微韵 弋腔；卷下目录：第一出，度龙女现身说法 寒山韵 弋腔；第二出，幻渔婆授宝弭灾 萧豪韵 弋腔；第三出，扫谗枪苗蛮拱服 齐微韵 弋腔；第四出，毁妆奁节操完全 车遮韵 弋腔；第五出，夜逃幕府本情钟 歌戈韵 昆腔；第六出，病入留仙还气苦 萧豪韵 昆腔；第七出，遇盟弟细诉离愁 先天韵 弋腔；第八出，醉船家误传凶信 先天韵 弋腔；第九出，神惊奸相保贞姬 庚青韵 昆腔；第十出，误祭孤坟伤墨迹 尤侯韵 昆腔；十一出，欣献凯绩奏元戎 先天韵 弋腔；十二出，大登科忠纠奸佞 东钟韵 昆腔；十三出，化医生非爱奸臣 侵寻韵 弋腔；十四出，遣妖祟巧成好事 先天韵 昆腔；十五

出，凑天缘团圆奇幻 江阳韵 弋腔；十六出，收至宝指示昭明 先天韵 弋腔。” 抄本的标目有点像章回小说，比刊本更为具体，一览便可大致了解该出内容，显然是为了演出时使观众更容易了解剧情的需要，而这名目的取法，对于一般民众也颇有些吸引力。而抄本于每出出名之下标明该出所唱何腔，用何韵，则又是为了提醒演员，使其演出时不至于出错，至于抄本中将刊本的下场诗统统删掉，这也是梨园艺人的一贯做法。

从故事情节上来看，刊本和抄本甚为一致，唯宾白与曲词稍有不同。以宾白而论，如第二出中黄损欲出门博取功名，问瘸仆是否愿意同去，瘸仆的回答，刊本作：“咳，相公此意极是，想先太老爷弃世之后，家道渐渐凋零，若相公到彼，早遇机缘，博得利名到手，何愁不复起门庭，只是万里程途，跋涉非易，老奴虽身带残疾，少不得挣挫同行，方才放心得下。”抄本作：“咳！当日先老爷留下家童数百，今见世业凋零，都已散去，止有老奴一人，相公今日远行，老奴如何放心得下，就是身带残疾，少不得挣挫前去。”在一般演出本中，演员皆增加宾白，以使曲情贯串，然其弊在于妄增妄改。此本却多处删减宾白，虽偶有失当，然大多较刊本为精简得当，即以此段而论，虽气势之起伏跌宕不及刊本，但干净利落却有以过之，亦较刊本为平易。又如刊本第十七出，抄本卷下第二出。刊本于【秋蕊香】和【孝顺儿】之间有一大段宾白，乃龙女自我介绍说我本湖中龙女，姐姐与柳毅成亲，我独好道，因仙人指点，来授玉狮坠一事。而抄本则几句话带过，交代清楚、简洁。不过抄本也有增加宾白之处，其最显著者为刊本第十三出，抄本卷上第十四出。抄本于【尾声】后，又补入一大段宾白，述单希颜命手下打听弹筝人并将裴玉娥母子俩带回一事。而刊本则一笔带过，于下一折中径自绑玉娥母女上船来，结构安排甚为合理，而抄本殊费笔墨。然抄本亦有其可贵之处，如刊本中写单希颜见玉娥色艺双绝，仅思之以献吕用，来谋取长保乌纱以至加官晋爵，而以单希颜之图利好色，加上此时其爱妾已病入膏肓，却一点也不垂涎欲滴，实为不近人情。抄本则描写到：“下官临行，蒙太师吩咐替他选择美女，送入十二楼中，以备歌舞之数，今此女音乐既精，若再生的美貌，岂非天赐机缘乎，但是下官爱妾玉莲，已经病危不保，将来房中缺少得意之人，怎放着这现成美色，反去送与他人，也罢，只要那太师欢喜，保得富贵长在，何愁天下无美人，正是计就月中擒玉兔，谋成日里夺金乌，从来计小非君子，若是那女子到来不从，只怕还用着无毒不丈夫。”其贪图名利，渔猎美色而又凶残刻毒的特点全表现出来了。在科介上，抄本也体现出了舞台演出本的特点，如第二出中，瘸老儿上场，刊本作：“副净上”。抄本作：“副扮瘸老戴毡帽穿道袍系搭包从下场门上白”，这就把穿戴打扮全给演员提示出来了。以此来看，抄本增非妄增，减非妄减，大多合情合理。

以曲词而论，抄本多将刊本改易数字，使其通俗易晓，这也与演出本的特征相符，因为要照顾一般观众的文化水平，也要考虑到眼观和耳听的区别。如刊本第二十二出，抄本卷下

第七出、第八出中【二莺儿】一曲，刊本作："缱倦。定放不下陌路视萧郎冷面。他从未蝶粉蜂黄轻被沾。还待俺风流京兆才画出眉如线。感深恩独遍。怅离情正牵。这邂逅知非偶然。喜他乡遇故知且漫流连。"抄本作："牵倦。从来不是陌路视萧郎冷面。他从未蝶粉蜂黄轻被沾。还待俺风流京兆才画出眉如线。感深德独遍。怅离情正惋。逢邂逅交缘不浅。请回船。喜他乡遇相知且相流连。"又如刊本第二十二出，抄本卷下第七出、第八出中【莺啼御林】一曲，刊本作："欲言又忍先泪涟。可怜他抱恨黄泉。他权势加临生逼遣。肯放过当前美艳。他抱定旧日鸳盟一命捐。空向那岳阳楼留题节显。我曾亲临奠。只见他三尺坟高。一抔土浅。"抄本作："将言又忍先泪涟。可怜他抱恨黄泉。他伏权势强逼生凌。肯放过近前美艳。他抱定旧鸳盟一命轻捐。空向那岳阳楼留题节显。我曾奠黄泉。只见他坟高数尺。没个信音传。" 抄本略改数字，文采虽逊，却较利观听。除了更换字词，抄本最爱玩的一个把戏是将刊本曲词前后置换，而内容不变，如刊本第六出，抄本卷上第六出【破齐阵】一曲中，刊本作："华发渐生两鬓"抄本作："双鬓渐生华发"；又如刊本第四出，抄本卷上第四出【画眉序】一曲，刊本作："珠围翠绕"，抄本作："翠围珠绕"，实在没有多大的意义。更重要的是，抄本有时候大量的删减刊本的曲词，奉行着梨园脚本的一贯政策。这种删减有时候是伶人懒惰，贪图省事，有时候却是一种反抗。因文人填词，多不能度曲，更不懂搬演之道，只顾词采超妙，作到得意处，不妨一连十几个曲牌，这却苦了伶人，什么样的嗓子能连唱几十支曲牌呢？所以伶工便常常删减曲词，因伶工多不通文墨，这样做的一个后果就是导致文脉不贯。而《玉狮坠》抄本在删减曲词这一点上却做得很恰当，如刊本第二十七出，抄本卷下第十三出，刊本中汉钟离唱"道情"十二支，抄本则删除后六支，余六支，处理地极好，刊本中一人连唱十二支，既拖沓无聊，又使演员体力不支。又如刊本第二十六出，抄本卷下第十二出，刊本曲牌联套为："【引子】【点绛唇】+【引子】【玉女步瑞云】+【前腔】+【过曲】【啄木儿】+【前腔】+【南北双调】【北新水令】+【南步步娇】+【北折桂令】+【南江儿水】+【北雁儿落带得胜令】+【南侥侥令】+【北收江南】+【南园林好】+【北沽美酒带太平令】+【南尾声】" 抄本作："【仙吕调只曲】【点绛唇】+【黄钟宫引】【玉女步瑞云】+【又一体】+【黄钟宫正曲】【啄木儿】+【又一体】+【双角只曲】【折桂令】+【双角只曲】【雁儿落带得胜令】+【双角只曲】【收江南】+【双角只曲】【沽美酒带太平令】+【三句儿煞】"刊本与抄本至【前腔】和【又一体】皆一样，曲词略同。此后，刊本做南北合套，抄本则删去黄损唱【北新水令】和安义唱【南步步娇】两曲，直接让叔侄相认，继又删去【南江儿水】【南侥侥令】和【南园林好】各一曲，使南北合套之曲成为单纯的北曲，曲词的减少既使演员唱得省力，曲牌的单一又给他们省去了在南北曲之间转换的麻烦。但此处的删减，亦利弊两存，曲词的减少和曲牌的单一固然使演出更为便捷，但由南北合套改为纯粹的北曲也使唱腔减色不少，盖南北合

套最易美听，而张坚此折虽用意在此，但由于不善安排，曲牌过多，致使伶工不得不稍事删减，而南曲徐声慢度，唱工的费力也使它在删减过程中首当其冲。相比而言，《长生殿》的作者洪昇就聪明得多，其《惊变》一折既采用了南北合套，曲牌的数量又恰如其分，宾白也长短合度，自问世以来便盛演不衰，今日犹为昆曲最热演的剧目之一。其他删减处还有：刊本第七出，抄本卷上第七出，刊本于【好事近】后有【前腔】一曲，抄本删去。刊本第八出，抄本卷上第八出，刊本于【懒画眉】后接两支【前腔】，又接一支【楚江情】，抄本则将此【楚江情】删去。刊本第十三出，抄本卷上第十四出，刊本【江头金桂】后有一曲【前腔】，抄本删去。刊本【淘金令】后有【前腔】一曲，抄本删去。刊本第二十四出，抄本卷下第十出，刊本于【祝英台】后接【前腔换头】【第三换头】【前腔】三曲，抄本则将中间二曲删除，留【前腔】一曲。刊本第二十八出，抄本卷下第十四出，刊本：【商调引子】【忆秦娥】+【北端正好】+【滚绣球】+【叨叨令】+【脱步衫】+【小梁州】+【么】+【煞尾】。抄本删去【滚绣球】和【么】两曲。另外，该抄本不但删减曲词，且在适当的时候增加曲词，这在梨园本中并不多见。查其全文，增加曲词的地方共有两处。一在刊本第十六出，抄本卷下第一出，抄本于【剑器令】只曲后，又增入龙王派夜叉去打探八仙何时经过洞庭湖的一个情节，增加了夜叉的一个唱段，曲牌为【仙吕宫正曲】【上马踢】，曲文如下：“龙王把我宣。去把神仙探。风浪好趋前。还将途路赶。到得湖边。依然来彼岸。只待云端彩现。远见仙踪。即便如飞返。”一在刊本第二十二出，抄本卷下第七出、第八出，抄本于第八折开始加入陆阿婆所唱【双调正曲】【普贤歌】一首，曲文如下：“经营水面度经年。使桨乘风拽帆。晨昏敢惮烦。驰驱费苦艰。竟日贪杯无足厌。”词极浅俚，然恰合夜叉和陆阿婆身份。

## 二、曲牌考辨

这部清抄本《玉狮坠》与刊本最大的不同在于它的曲牌格律，在这个从案头到场上的过程中，原本曲词的改动带来的直接后果是曲牌格律的改变。这种改动主要表现在两个方面：一是使原本合律的曲牌换成另一种合律的曲牌，让唱腔产生微妙的变化；一是使原作不甚合律的曲牌变得更为合律，即纠正原作的错误。种种迹象表明，这个抄本的改编者绝非普通的艺人，而是精通曲律的曲家。我们在此选取刊本和抄本中曲牌差异较多者，对其格律进行互校，做出考辨，以示二者之别，同时也把这些曲牌中的一些疑问通过《玉狮坠》抄本和刊本的比较得到解决。抄本中所标句、读、韵，今依样照录，抄本以朱点点于字上来表示衬字，今以楷体字加圈表示。

1．刊本第二出，抄本卷上第二出

刊本：【朱奴插玉芙蓉】（朱奴儿）君家是倾财丈夫。每日价花下提壶。不惜缠头费柘鼓。漫回首繁华无数。（玉芙蓉）君今去。问谁将曲顾。做不得沿门鼓板。只怕委沟渠。

抄本：【正宫集曲】【朱奴插芙蓉】（朱奴儿首至六）羡君家倾财丈夫韵 每日价席前歌舞韵 不惜缠头费敲鼓韵 频回首艳华无数韵 君今去韵 问谁将酒沽韵 （玉芙蓉末一句）做不得读沿门鼓板句 怕委沟渠韵

考辨：《南词定律》卷二【正宫犯调】【朱奴插芙蓉】计七句二十三板，句韵：朱奴儿首至六7+7+7+7+3+4玉芙蓉末10，抄本全与此合，至为允当。刊本则于3字句前标【玉芙蓉】，查《南词定律》，此牌尚有“又一体”，为九句三十一板，为朱奴儿首至三+玉芙蓉三至末，亦不合。

2．刊本第三出，抄本卷上第三出

刊本：【引子】【采桑子】风尘误落情偏冷。说甚烟花。似玉无瑕。十五盈盈未破瓜。闷来绣榻翻书对。香透窗纱。自起烹茶。爱取银筝玉指抓。

抄本：【中吕宫引】【金菊对芙蓉】流落风尘句 衷情自冷句 人前说甚烟花韵 早持身端洁句 似玉无瑕韵 闲来绣榻翻书对句 羡贞静贤达堪夸韵 月透纱窗句 爱银筝细谱句 玉指轻抓韵

考辨：按，各曲谱均未载【采桑子】，查《钦定词谱》卷五载和凝【采桑子】：蝤蛴领上诃梨子句 绣带双垂韵 椒户闲时韵 竞学樗蒲赌荔枝韵 丛头鞋子红编细句 裙窣金丝韵 无事颦眉韵 春思翻教阿母疑韵 注云：此调以此词为正体，若李词朱词之添字，皆变体也。可知刊本用词牌［采桑子］，明清传奇每套之引子特别是南曲，多用词牌，此即一例。而《南词定律》卷六载【中吕引子】【金菊对芙蓉】九句 句韵：4+4+6+5+4+7+7+4+8。抄本十句，末二句各为四字，与《南词定律》不合。查《新定九宫大成南北词宫谱》（简称《九宫大成》）卷九中吕宫引载【金菊对芙蓉】，句韵：4+4+6+5+4+7+7+4+4+4，正与抄本合，惟抄本倒数第二句为五字句，其中当有一字为衬，漏点。可知抄本改刊本曲词，使之稍变而成曲牌。

刊本：【过曲】【金落索】你才同柳絮夸。貌比花枝亚。豆蔻梢头。正是时堪嫁。（宾白略）似亲生没半点差。从不舍动鞭挝。惯的娇痴愿转奢。（宾白略）也须效出墙红杏争舒艳。怎比得幽谷芳兰自吐芽。休教三春老去红芳谢。那时节贻笑娼家。从良愿又成虚话。

抄本：【商调集曲】【金落索】（金梧桐首至五）㊐你才同柳絮夸韵 貌比花枝亚韵 香蔻梢头句 正是时堪嫁韵（宾白略）似亲生没半点差韵（东瓯令二至四）从不舍动鞭挝韵 惯的娇痴愿转奢韵（宾白略）也须做出墙红杏春光亚韵（绒线箱第六句）怎比得幽谷芳兰自吐芽韵（解三醒第七句）休教那韵 （懒画眉第三句）□春归去谢芳葩韵（寄生子合至末）那一旦贻笑娼家韵 愧

杀儿家韵 从良愿又成虚话韵

考辨：《南词定律》卷十【商调犯曲】【金落索】十四句三十一板，句韵：金梧桐首至五5+5+4+5+5东瓯令二至四3+7+7针线箱六句7解三酲合3懒画眉三句7寄生子合至末7+4+6。注：此曲又名【金锁挂梧桐】，即【金落索】之名亦无甚妥当，姑从其旧。按：抄本全与此合，惟第五句少点一衬字耳，刊本亦与此合，惟只于牌首题【金落索】。

3．刊本第四出，抄本卷上第四出

刊本：【过曲】【画眉介】正秋光。云净天高气真爽。见奇花怪石。掩映回廊。海棠阴低簇东墙。芙蓉艳齐开锦障。珠围翠绕同欢宴。女乐奏仙音嘹亮。

抄本：【黄钟宫正曲】【画眉序】一片好秋光韵 云净天高浩气凉韵 况奇花怪石读 交映回廊韵 呈玉质遍簇瑶阶句 争冶艳大开花障韵 翠围珠绕同欢乐句 女乐（奏）仙音的亮韵

考辨：《南词定律》卷一【黄钟宫过曲】【画眉序】计七句二十三板，句韵：5+7+9+7+7+7+6，其字句恰与抄本合。刊本题【画眉介】，《南词定律》《钦定曲谱》《九宫大成》均无此体，然此体与《南词定律》中【画眉序】后之【前腔】正合，【前腔】后按语云："此曲首句三字五字俱可。"则刊本正合首句三字格，为：3+7+9+7+7+7+6（亦七句二十三板），而刊本不别正衬，末一句当有一句为衬。刊本"介"字误。

4．刊本第六出，抄本卷上第六出

刊本：【正宫引子】【齐破阵】（破阵子头）自把风毛养就。早年思步瀛洲。（齐天乐中）未折高枝。翻成断梗。华发渐生两鬓。（破阵子尾）挥尽黄金招俗谤。空饱诗书被物轻。英雄暗泪零。

抄本：【正宫引】【破齐阵】自把文毛成就句 青年欲步蓬瀛韵 未折高枝句 翻成落叶句 双鬓渐生华发句 掷尽黄金招人谤句 空饱诗书被物轻韵 英雄空泪零韵

考辨：《南词定律》卷二【正宫引子】【破齐阵】八句，句韵：破阵子首至二6+6 齐天乐三至五4+4+6破阵子三至末7+7+5，刊本、抄本俱合，然刊本题【齐破阵】，查《九宫大成》和《南词定律》均无此称，当知文人狡狯，别出另名，不若抄本题【破齐阵】为恰当也，因【破齐阵】之名正可显曲牌之结构。

刊本：【山渔灯犯】说什么浪滔滔把古今人物都淘尽。单则见武昌雄峙。郁苍苍夏口遥相应。数不迭谁灭谁兴。且莫哭周郎吊孔明。笑吕蒙成功傒倖。羡只羡大江东赤壁还青。总不如效苏卿乘舟那搭行。夜归东山林月皎。云外空江鹤唳清。思量起。有许多逸兴。又何须词招当日楚些灵。

抄本：【正宫正曲】【山渔灯】说什么浪滔滔把古今人物都淘尽韵 单则见对峙对峙南昌读 郁苍苍夏口遥相应韵 数不迭谁灭谁兴韵 且莫哭周郎吊孔明韵 笑吕蒙功业多傒倖韵 羡只羡大江东赤壁还青韵 总不如效东坡读 乘舟那搭行韵 夜静东山秋蟾皎句 云外空江鹤韵清韵 思量定韵 偏许多逸兴韵 又何须词赋读 当日楚些灵韵

考辨：《南词定律》卷二【正宫过曲】【山渔灯】计十二句三十八板，又载【前腔】和【前腔换头】各一曲，句数板数皆不变。其第三体【前腔换头】句韵为：6+8+7+4+7+7+6+7+7+3+4+9，抄本正与此体合，惟第五句作八字句，当为少点一衬，而末一句作八字句，则又多点一衬。刊本曲词句韵与抄本略同，而题【山渔灯犯】，《南词定律》与《九宫大成》均无此牌名，而二书皆载【渔灯插芙蓉】一体，《南词定律》卷二正宫犯调【渔灯插芙蓉换头】十二句三十八板，句韵：山渔灯首至合6+8+7+4+7+7+6+7+7玉芙蓉合至末3+4+10，刊本亦为犯调，句韵正与此合，故知此【山渔灯犯】乃犯【玉芙蓉】者，抄本作者守律甚严，因曲谱未载此牌名，便将其曲文点数字为衬，以就【山渔灯】之律，不知犯调一体，亦有仅标二犯、三犯、四犯者，刊本未误，抄本亦可。

5．刊本第七出，抄本卷上第七出

刊本：【过曲】【好事近】（泣颜回）只见明月锁孤舟。更几点星沉鱼罾。蒹葭无数。倚逗着断堤疏柳。（刷子序）堪羞。似他们当筵曲奏。俺止爱清幽静夜滩头。寂寞耐深沉玉漏。且自把冰弦绕柱。银甲轻勾。

抄本：【中吕宫集曲】【好子乐】（好事近首至四）只见明月锁孤舟读 更千点星沉鱼罾韵 蒹葭一派句 倚逗着断堤疏柳韵（刷子序五至合）堪羞韵 似他那当筵曲奏韵 俺止爱清幽静夜滩头韵（普天乐八至末）寂寞耐深沉更漏韵 且自把冰弦绕柱读 银甲轻勾韵

考辨：按，【好事近】有三体，一为引子，《九宫大成》卷九中吕宫引载【好事近】两体，其一为陆游词，【好事近】客路苦思归句 愁似茧丝千绪韵 梦里镜湖烟雨韵 看山无重数韵 樽前消尽少年狂句 慵著送春语韵 花落燕飞庭户韵 叹年光如许韵；其二为《紫钗记》，【又一体】京兆选才人韵 起送向长安灞津韵 飘飘献赋欲凌云韵 领取上林春信韵。并于陆游词下注云：一名翠圆枝，与本宫正曲不同。二为此注所云的正曲，《九宫大成》卷十中吕宫正曲载【好事近】四体，俱列如下：【好事近】一名杏坛三操，与本宫引不同，《九九大庆》，句韵：5+6+4+6+4+8+7+7；【又一体】，《九九大庆》，句韵：2句+5+6+4+6+4+8+7+7；【又一体】，《玉簪记》，句韵：5+7+4+7+4+8+7+7；【又一体】，散曲，句韵：2韵+5+6+4+6+4+8+7+7。三为集曲，也即犯调，《南词定律》卷六【中吕犯调】【好事近】九句二十七板，句韵：泣颜回首至四5+7+4+7刷子序五至合2+6+7普天乐八至末7+8。在各种曲谱中，除引子一体外，余二体即正曲与集曲，几成聚讼之地。《南词定律》

仅载此【好事近】犯调一体，而无正曲，于正曲中则载此犯调曲牌之一【泣颜回】，句韵为：【泣颜回】八句二十五板，句韵：5+6+4+6+4+8+7+7；【前腔】八句二十五板，句韵：5+6+4+6+4+8+7+7；【前腔换头】八句二十九板，句韵：7+7+4+6+4+8+7+7。《九宫大成》则载正曲四体，未收【泣颜回】，于集曲则载【好子乐】二体，其一，【好子乐】，句韵：好事近首至四5+7+4+7刷子序五至合2+6+7普天乐八至末7+8；其二，【又一体】，句韵：好事近首至四5+6+4+6刷子序五至合2+6+7普天乐八至末7+8，注云：旧名好事近。一经对比即可发现，《南词定律》正曲中之【泣颜回】与《九宫大成》正曲中之【好事近】，二者正体的句韵完全相同，其他所谓的【前腔】和【又一体】差别亦甚微。《九宫大成》所收【好事近】第三体以《玉簪记》为例者，为《玉簪记》第二十一出“姑阻”中曲牌，查《六十种曲》本《玉簪记》，正作【泣颜回】，曲词全同。可知【好事近】与【泣颜回】乃是一而二、二而一的东西，曲家在使用的过程中，或谓之【好事近】，或谓之【泣颜回】而已。《九宫大成》于曲牌所收最全，一个曲牌如有别名，即于曲牌下加注说明，独独于此【泣颜回】，既不收录，亦不在【好事近】下注明，偏偏又在卷十二【榴花好】下注云：“旧名榴花泣。”在【驻马近】下注云：“旧名驻马泣。”则必知道【好事近】之为【泣颜回】者，而何故不于【好事近】下注明且不收邪？《南词定律》于犯调【好事近】下注云：“此曲旧谱及坊本皆为【好事近】，不知何所取也，又名【颜子乐】者，似为有理，如钮谱之为【泣刷天灯】，则灯字无据矣。”可知吕士雄等亦惑于此，但其说“又名【颜子乐】者，似为有理”，则是从曲牌结构而言。王正祥之《新定十二律昆腔谱》（以后简称《昆腔谱》）卷十六，犯调【颜子乐】注云：“即九宫之【好事近】”，吴梅《南北词简谱》卷六，南中吕宫收【颜子乐】，未收【好事近】，皆于集曲中主张名为【颜子乐】，或如《九宫大成》所云【好子乐】者。检诸曲家作品，集曲多称【颜子乐】，亦有名【好事近】者，正曲多用【泣颜回】，而亦与【好事近】通用。《南词定律》于正曲不载【好事近】，《九宫大成》于正曲不载【泣颜回】，且皆不注明，则是囿于成见，无视曲家创作之现实，且《九宫大成》于【急三枪】知从俗从众，独于【泣颜回】置之不理，亦自乱其例，或书成众手之故。又：刊本漏标【普天乐】。

6. 刊本第九出，抄本卷上第九出、第十出

刊本：【前腔】则他个玉人儿温软更生香。似解语花枝堪傍。况我孤身无偶年空壮。怎放着良缘不讲。（宾白略）可喜他俊庞儿似粉捏琼妆。金莲小。玉笋长。横秋水。蹙春山。绽樱桃。刚一声万福也早叫人魂飘荡。描不出他态多姿。容生艳。气含芳。真个赛西子。胜毛嫱。

抄本：【仙吕宫正曲】【风入松】则他个玉人儿欵软更生香韵 似解语一枝堪傍韵 况我孤

身失偶年空壮$_{\text{韵}}$ 怎放着美缘不讲$_{\text{韵}}$（宾白略）可喜煞俊庞儿似粉捏琼妆$_{\text{韵}}$ 金莲小玉尖长$_{\text{韵}}$ 【仙吕宫正曲】【急三枪】飐秋水$_{\text{句}}$ 蹙远黛$_{\text{读}}$ 樱桃放$_{\text{韵}}$ (刚)(一)(声)万福也$_{\text{读}}$ (早)(把)(人)兴勾狂$_{\text{韵}}$ (描)(不)出(他)(多)美态$_{\text{句}}$ 容生艳$_{\text{读}}$ 兰麝飏$_{\text{韵}}$ (果)(然)赛西子$_{\text{读}}$ 胜毛嫱$_{\text{韵}}$

考辨：【风入松】曲，前不过47字左右，刊本【前腔】竟至93字，抄本从“横秋水”处断开，归入【急三枪】，这样前面字数为51字，因衬字稍有出入耳。按，【急三枪】曲牌，通行已久，自明代已然，沈自晋《南词新谱》卷二十三载《琵琶记》中【急三枪】曲，注云：“原本载此【风入松】一套，中间嵌入【急三枪】，而不明题其名，旧体如是，然今之作者，已皆于【风入松】后，明列【急三枪】，而另标之，即先词隐十七种尽然。”可知于曲律最守法度之沈璟亦从俗从众，《九宫大成》卷三载【急三枪】一体，其例正为沈璟所作《义侠记》，其实此处将【风入松】曲后文字题作【急三枪】，于曲律上更为明晰，使作曲者有法可守，是一种进步。王正祥在《昆腔谱》卷六，中吕律【急三枪】注中亦云：“元谱无此名，而时尚通行已久，若必谓之犯滚，难附于【风入松】之后矣，今仍此曲名。”诸家考订，以《南词定律》所说最为详尽，而以《九宫大成》和吴梅《南北词简谱》所论最为精当。

《九宫大成》卷三，注云：【风入松】后，或一曲，或二曲，必带三字六句二段，谓之【急三枪】，因其名不古，故诸家议论不一，或有连在【风入松】下，不另列名，或有题作黄龙滚、集滚者，纷如聚讼，总无定论。与其朦胧穿凿，何如仍用旧名，二段共三字六句，诸谱皆分作二曲，《南词定律》合作一曲，今依《南词定律》为准。

《南北词简谱》卷八，注云：此支分为二节：“亲看见”至“买棺材”为一节，以下为一节。凡作此曲者，皆附在【风入松】后。全套【风入松】四支，第一、第四两支，不附此曲，附此曲者，必在第二、第三两支后，此定格也。全曲十句皆三字，用四韵，两仄两平，昉自《琵琶·扫松》，后来作者皆依据之。自词隐《旧谱》，不敢遽题此名，于是议者纷纷，各有见地。张心其云：此调《旧谱》不题名，今从俗为【急三枪】。旧分为二，今合为一。凡作此曲者，前三句必如此作扇面对，方妙。谭儒卿云：此调与【风入松】共为一套。凡用【风入松】或一曲或二曲，即以一【急三枪】间之，临完仍以【风入松】或一曲，或二曲结尾，不可乱也。两家之说，本显豁可从。而钮少雅必欲别开生面，题作【犯滚】，且谓出自元谱，又有【犯朝】【犯欢】【犯声】等名，皆必间于【风入松】套内，未免多立新名。况所云元谱，今又不传，未知所据何若。余不敢妄从，因仍主张、谭两家说，俾作者免去葛藤也。

7．刊本第十出，抄本卷上第十一出

刊本：【过曲】【榴花泣】（石榴花）觑着他皎如玉树立风前。须有日瀛洲飞步冠群

仙。千金纵乏现腰缠。何不效多情漂母衔结俟他年。（宾白略）（泣颜回）俺风尘自怜。怎肯效杨花颠浪随风点。向人前既腆羞颜。怕不是会石上三生像现。

抄本：【中吕宫集曲】【榴花好】（石榴花首至四）觑着他皎如琼树占风前韵 须有日瀛洲飞步冠群仙韵 千金纵乏现腰缠韵 怎不效多情哀怜漂母俟他年韵（宾白略）（好事近五至末）俺风尘自怜韵 怎肯效杨花读 逐浪随风点韵 向人前既腆羞容句 怕不是会石床半生缘现韵

考辨：《南词定律》卷六【中吕犯调】【榴花泣】又一体换头 八句二十八板，句韵：石榴花首至四7+6+7+7泣颜回五至末4+8+7+7，刊本与此全合；抄本格律亦全合，惟曲牌题为【榴花好】，易【泣颜回】为【好事近】，《九宫大成》卷十二中吕宫集曲载【榴花好】，句韵：石榴花首至四7+6+7+7好事近五至末4+8+7+7，注云："旧名榴花泣"，关于【好事近】与【泣颜回】之考订，可参考第七出考辨。

刊本：【驻马泣】（驻马听）荡起江烟。界破长空水底天。只见芦花渐远。沙岸轻移。匹练高悬。恨不快如弩箭乍离弦。怎奈回风激浪连云卷（泣颜回）凭双橹急进忙前。管取他去客重旋。

抄本：文词与刊本同，从略，只曲牌作【驻马近】，为驻马听首至合+好事近合至末。

考辨：《南词定律》卷六【中吕犯调】【驻马泣】 八句二十四板，句韵：驻马听首至合4+7+4+8+7+7泣颜回合至末7+7，刊本与此全合；抄本格律亦合，惟曲牌名【驻马近】，易【泣颜回】为【好事近】，《九宫大成》卷十二，中吕宫集曲载【驻马近】，句韵：驻马听首至合4+7+4+8+7+7好事近合至末7+7，注云："旧名驻马泣。"考辨同上。

8. 刊本第十五出，抄本卷上第十六出

刊本：【越调引子】【霜天晓角】南天重地。文武齐节制。朝夕忧勤王事。施恩德遍华夷。

抄本：【越调引】【霜天杏】南天重地韵 士武齐节制韵 忧勤日夕羽书驰韵 施大德华夷遍及韵

考辨：《南词定律》卷十三【越调引子】【霜天晓角】八句，句韵：4+5+6+6+5+5+6+6，《九宫大成》注云："一名月当窗，一名长桥月"，句韵与此同，刊本亦标【霜天晓角】，而乃作"4+5+6+6"，与此牌前段合，因为引子可以用半阕。《南词定律》卷十三【越调引子】【霜天杏】四句，句韵：霜天晓角首至二4+5杏花天三至末7+7，抄本全与此合。另外，刊本第二十四出，抄本卷下第十出中亦有此种情况，考辨同此。

9．刊本第十九出，抄本卷下第四出

刊本：【过曲】【二郎神】云垂野。冷飕飕纸窗儿风裂。何事陇头音信绝。只见寒江一片。兀那漫天冰雪。【集贤宾】总是这愁凝怨结。无端的瓶坠簪折。也不识俺和他前生那一劫。

抄本：【商调集曲】【二贤宾】（二郎神首至五）云垂野韵 冷飕飕纸窗儿冻裂韵 甚事陇头音信绝韵 只见寒江一片句 一天朔雪寒结韵（集贤宾五至末）总是这恨聚怨遮韵 无故的瓶空簪折韵 谁晓也韵 俺与他往生那一劫韵

考辨：《九宫大成》卷五十八，商调集曲【二贤宾】句韵：二郎神首至五3韵＋7＋7＋4＋6集贤宾五至末4＋7＋3＋7，抄本、刊本均与此合。又《南词定律》卷十，【商调犯调】【二贤宾】八句二十六板，例曲："二郎神首至四 闻说起揾不干几千行血泪。记父子夫妻完聚日。奈星河影动。一时瓦解星飞。集贤宾五至末 结发有妻。十五岁娇儿失坠。还问你。与贾宅是何亲戚。"刊本亦与此合。刊本漏标【二贤宾】曲牌名。

刊本：【二犯二郎神】（莺啼序）这些时容颜憔悴的直恁劣。还说甚花样娇怯。（集贤宾）怎兀自不肯将人轻放舍。定逼向黄泉路里残生灭。（宾白略）（二郎神）敢我抱恨夜台同一辙。则他鬼乜斜早招人为伴也。（宾白略）薰犹别。俺自向净土魂游。少甚么贞姬提挈。

抄本：【商调集曲】【莺集御林啭】（莺啼序首至二）这些时容颜憔悴无端句 还说甚花样弱怯韵（集贤宾三至五）怎兀自不肯将人轻放舍韵 定逼向黄泉路此生抛灭韵（宾白略）敢我泉台抱恨句（簇御林第五句）则他鬼乜斜早招我为邻也韵（宾白略）（啭林莺合至末）别薰莸句 俺自魂游净土读 少什么节姬共提挈韵

考辨：《南词定律》中无此二种曲牌名，《九宫大成》中无【二犯二郎神】牌名。按，《南词新谱》卷十八【二犯二郎神】（《复落娼》传奇）：莺啼序 朱颜去了不再还。怕雪鬓霜鬓。集贤宾 这个门庭难自拣。陷此身重为花旦。二郎神 早知道如今遭患难。悔当初行程太晚。漫凝盼。空对月临风。短吁长叹。《钦定曲谱》卷十一【二犯二郎神】（《复落娼》传奇）：莺啼序 朱颜去了不再还韵 怕雪鬓霜鬓韵 集贤宾 这个门庭难自拣韵 陷此身重为花旦韵 二郎神 早知道如今遭患难韵 悔当初行程太晚韵 漫凝盼韵 空自对月临风句 短吁长叹韵，《昆腔谱》卷十六亦载犯调【二犯二郎神】，例句与《南词新谱》和《钦定曲谱》同，刊本与此合。

《九宫大成》卷五十八载【莺集御林啭】，句韵：莺啼序首至二6＋5集贤宾三至五7＋7＋4簇御林第五句7啭林莺合至末3＋9，抄本与此合。《九宫大成》注云："旧名莺集御林春"，则《南词定律》亦载此曲，其卷十，商调犯调【莺集御林春】七句二十六板，句韵：莺啼序首至二6＋5集贤宾三至五7＋7＋4簇御林五句7三春柳合至末11，惟最末一句将两句并

为一句耳。《钦定曲谱》卷十一亦载【莺集御林春】，句韵为：莺啼序7＋5集贤宾7＋7＋4簇御林7三春柳5＋9，最末一句字数及分合又与《南词定律》不同；《南北词简谱》卷九，南商调【莺集御林春】，句韵：莺啼序6＋5集贤宾7＋7＋4簇御林7三春序3＋6，则最后一句之字数及分合乃至曲牌名皆不同，盖【三春序】当为【三春柳】之别名。查《南词定律》，其【三春柳】共收三体：卷一，黄钟过曲【三春柳】八句二十六板，句韵：7＋7＋7＋6＋6＋7＋6＋9；【前腔】八句二十六板，句韵：7＋7＋7＋6＋6＋7＋6＋9；【又一体】十六句五十五板，古曲，句韵：6＋9＋11＋7＋7＋8＋11＋12＋8＋5＋12＋10＋6＋8＋3＋6；《九宫大成》卷十八，大石调正曲收两体：【三春柳】散曲，句韵：7＋7＋7＋6＋6＋7＋6＋3＋6；【又一体】，句韵：7＋7＋7＋6＋6＋7＋6＋3＋6，可知【三春柳】末两句主要有3＋6和3＋9两格。而查《钦定曲谱》和《九宫大成》，【啭林莺】之句韵为：7＋6＋7＋7＋4＋7＋3＋9，以此知题作【莺集御林啭】最为合适，因【三春柳】别体甚多，且末一句或两句之字数及其分合不严格，虽然亦可使用，但为《九宫大成》所不取。抄本之曲词与刊本无甚区别，在曲牌上只是将【二犯二郎神】中的【二郎神】部分又拆为三段，第一段给上面的【集贤宾】，使其由“三至四”变成“三至五”，后两段则分别赏给【簇御林】和【啭林莺】，使集曲中所包含之曲牌又成集曲。

10. 刊本第二十出，抄本卷下第五出

刊本：【庆时丰】说什么花灯满挂明烟火。恁玳筵开处列笙歌。则无奈佳节客中过。甚心情玉盏相酬酢。（宾白略）我身如系岁易过。一天好事枉耽搁。似这灯月夜成间阔。相思相望恨偏多。

抄本：【羽调正曲】【庆时丰】(说)(什)(么)花灯满挂明烟火$_{韵}$ (恁)玳筵开处列笙歌$_{韵}$ 则(无)何 佳节客中过$_{韵}$ (甚)心情金盏相酬酢$_{韵}$【又一体】(我)身如系也年空过$_{韵}$ 一天心事枉耽搁$_{韵}$ (似)(这)满城灯月奈他何$_{韵}$ 相思相望愁无那$_{韵}$

考辨：按，蒋孝《旧编南九宫谱》与王正祥《昆腔谱》均载【庆时丰】一曲，例曲皆取自《节孝记》，曲文如下：“日迟云淡东风软。泥融沙暖物华鲜。墙里红妆戏秋千。盈盈笑语挥罗扇。行程处。景正妍。桃花如火柳如烟。扬征袖。行步展。傍花随柳过前川。”《南词定律》卷十二【羽调过曲】【庆时丰】四句十四板，句韵为：7＋7＋7＋7，《九宫大成》卷七十七，羽调正曲【庆时丰】丰一作登，（月令承应）句韵为：7＋7＋7＋7，【又一体】（《分镜记》）句韵为，7＋7＋7＋7，并注云：“蒋谱所载节孝记【庆时丰】曲后半阕与排歌合至末分毫无异，绝似集调。《南词定律》收分镜记曲为正体，较节孝记曲，止前四句耳，由是观之，节孝记曲，其为集调无疑矣。所以《南词定律》以节孝记曲列入集调。”查《南词定律》卷十二，羽调犯调有【庆丰歌】一体，例曲正是《节孝记》，十句二十八板，

句韵为：庆时丰全7+7+7+7排歌合至末3+3+7+3+3+7，吴梅《南北词简谱》亦一准于《南词定律》。另外，《节孝记》中另有【马鞍儿】一曲，亦为【马鞍儿】犯【排歌】者，《九宫大成》卷七十七【马鞍儿】注云："旧谱收节孝记【马鞍儿】曲，末后多排歌六句，似属集调，考《南词定律》，录分镜记曲，结尾无此六句，以节孝记曲入于集调，分析甚明，当从之。"查《南词定律》卷十二羽调犯调正载【马鞍歌】一曲，例曲为《节孝记》，十四句四十板，句韵为：马鞍儿全7+6+7+7+6+7+7+8排歌合至末3+3+7+3+3+7，吴梅《南北词简谱》卷十【马鞍儿】注中亦云："旧谱所收'晓莺隔叶'一支，是犯【排歌】，非正曲也。故列入集曲。"故知《节孝记》于律不严，【庆时丰】与【庆丰歌】之区别、【马鞍儿】和【马鞍歌】之两异，已成曲家共识。刊本之【庆时丰】，后半既非排歌，不合于蒋谱及《昆腔谱》，又不合于《九宫大成》《南词定律》和《南北词简谱》，查其后半句韵，正合《南词定律》等谱所载之【庆时丰】，所以抄本把它独立出来作【又一体】，最为合律。

刊本：【马鞍儿】虽是他同心缕带牢拴锁。则怕那娘亲难定夺。少什么买娇满斛珍珠颗。肯长把东床虚左。（宾白略）掏遍了纤纤春笋。泣损了滴滴秋波。若今生难得双头合。便选遍娇娥。谁似他这般停妥。（宾白略）辜负你情儿厚恨转多。俺做了亏心短倖郎轻薄。只落得愁如织意似梭。奈奈迢迢两地隔关河。

抄本：【羽调正曲】【马鞍儿】虽是恁同心缕带牢拴锁韵 则怕娘亲的态轻夺韵 少甚么买娇满斛明珠列句 东床位首待时多韵（宾白略）掏遍了纤纤玉笋句 泣伤他一对秋波韵 若今生并头难合句 便娇娥寻遍读 谁停妥还能似他韵【羽调正曲】【庆时丰】辜负你情儿厚也愁无那韵 俺做了负心亏倖意轻薄韵 只落得愁心如织意如梭韵 奈迢迢川地关河大韵

考辨：《南词定律》卷十二【羽调过曲】【马鞍儿】八句二十六板，句韵：7+6+7+7+6+7+7+8，抄本全与此合；刊本为：7+6+7+7+6+7+7+8+7+7+7+7，与律不合，而后半亦非排歌，与节孝亦不合，实则末四句应析出为【庆时丰】，抄本正确。

11．刊本第二十一出，抄本卷下第六出

刊本：【仙吕宫过曲】【六么令】一朝荣耀。似赤子全凭怀保。念栽培难报深恩。倾千金为选多娇。歌筵舞席待深宵。聊代躬亲箕帚劳。

抄本：【仙吕宫正曲】【玉胞肚】今朝荣耀韵 似婴儿全凭沐膏韵 念栽培是报深恩句 备千两为选多娇韵 歌筵舞席待深宵韵 且代躬亲挟帚劳韵

考辨：《南词定律》卷九【双调过曲】【玉胞肚】六句二十板，句韵：4+7+7+7+7+7，《九宫大成》亦同，抄本格律全合，惟题仙吕宫，而《九宫大成》正作仙吕宫，吴梅

《顾曲麈谈》和王守泰《昆曲格律》皆列有仙吕入双调一类，其笛色相同，故可互犯。《南词定律》所载【六么令】及【前腔】皆为六句十八板，句韵皆为：4+7+7+6+7+7，《九宫大成》作仙吕宫，板式句韵皆同，刊本与此不合，而与【玉胞肚】同，如合此，则刊本第四句须有一字作衬，而《南词定律》此两曲皆无加衬之例，故从抄本为宜。另外，关于【玉胞肚】，吴梅在《南北词简谱》【玉抱肚】注中说：“抱肚是带之通称。玉抱肚即玉带也，王伯良《曲律》中辨之颇详，可参考。今人作‘胞肚’，误。”《南词新谱》卷二十三亦作【玉抱肚】，此说可从。

12. 刊本第二十二出，抄本卷下第七出、第八出

刊本：【二莺儿】（二郎神换头）缱倦。定放不下陌路视萧郎冷面。（宾白略）他从未蝶粉蜂黄轻被沾。（黄莺儿）还待俺风流京兆才画出眉如线。（宾白略）感深恩独遍。怅离情正牵。（二郎神）这邂逅知非偶然。喜他乡遇故知且漫流连。

抄本：【商调集曲】【二郎抱公子】（二郎神首至三）牵倦$_{\text{韵}}$ 从来不是$_{\text{读}}$ 陌⃝路⃝视⃝萧郎冷面$_{\text{韵}}$（宾白略）他⃝从⃝未⃝蝶粉蜂黄轻被沾$_{\text{韵}}$（金衣公子三至五）还⃝待⃝俺⃝风流京兆才⃝画⃝出⃝眉如线$_{\text{韵}}$（宾白略）感⃝深德独遍$_{\text{韵}}$ 怅离⃝情正惋$_{\text{韵}}$（二郎神七至末）逢邂逅交缘不浅$_{\text{韵}}$ 请回船$_{\text{韵}}$ $_{\text{喜}}$他乡⃝遇相知$_{\text{读}}$且相流连$_{\text{韵}}$

考辨：按，【二莺儿】有三体，一为《南词定律》卷十【商调犯调】【二莺儿】，九句二十六板，句韵：二郎神首至合10+8+4+6+8+7黄莺儿合至末3+4+5；二为《昆腔谱》卷十六，犯调【二莺儿】，句韵：二郎神首至三+黄莺儿三至五+二郎神七至终；三为《九宫大成》卷五十八【二莺儿】（《寻亲记》）句韵：二郎神首至三3句+7+7莺啼序第五句7黄莺儿四至五4+4二郎神七至末7+3+8。一对比即可看出，实际上【二莺儿】只有两体，《九宫大成》不过是将《昆腔谱》中的“二莺儿三至五”拆成了“莺啼序第五句”和“黄莺儿四至五”，句韵则完全相同，此又是将集曲中之曲牌又析而为集曲之一例。《九宫大成》之所以将《寻亲记》中这一曲定为【二莺儿】，是因为它后面又收了一个【二郎抱公子】，句韵为：二郎神首至三2+8+7金衣公子三至五7+4+4二郎神七至末7+3+8，亦出自《寻亲记》，句韵与《昆腔谱》全同，与前面之【二莺儿】亦无差别，《九宫大成》的作者可能是过于信任《寻亲记》了，而没有看到戏曲剧本创作的大量实例。实际上，《九宫大成》中的那个“金衣公子”就是“黄莺儿”的别称，《南词新谱》载【黄莺儿】一体，注云：“一名金衣公子”；吴梅《南北词简谱》卷九，南商调【公子集贤宾】注云：“此以【黄莺儿】为主，而别犯他曲者也，类列如下。【黄莺儿】一名【金衣公子】。集曲中就文义标题，或从旧名，或称公子，未可一律焉。”《九宫大成》的作者也明白，如所收【公子穿皂袍】一体，句韵：黄莺儿首至合+皂罗袍合至末，注云：“旧名黄莺穿皂袍”，又收【金衣间皂

袍】一体，句韵为：黄莺儿首至合＋皂罗袍五至八＋黄莺儿六至末。所以《九宫大成》中的【二郎抱公子】就是它于同卷收录的【二莺儿】，其仅凭《寻亲记》而分作两体，实在毫无意义。而《南词定律》中的【二莺儿】与【二郎抱公子】是别为一体者，故可兼收而不犯重出之病。《南词定律》中之【二郎抱公子换头】九句二十六板，句韵为：二郎神首至三2＋8＋8黄莺儿三至五7＋4＋4二郎神七至末7＋3＋9，与《九宫大成》稍异，盖曲牌中增减一二字，不足为怪，《九宫大成》即因多收异体而为人所诟病。刊本、抄本皆与律合，不过名称不同而已。

刊本：【二犯二郎神】（莺啼序）欲言又忍先泪涟。（宾白略）可怜他抱恨黄泉。（宾白略）他权势加临生逼遣。肯放过当前美艳。（宾白略）他抱定旧日鸳盟一命捐。空向那岳阳楼留题节显。（宾白略）我曾亲临奠。只见他三尺坟高。一抔土浅。

抄本：【商调集曲】【莺啼御林】（莺啼序首至合）将言又忍先泪涟$_{\text{韵}}$（宾白略）可怜他抱恨黄泉$_{\text{韵}}$（宾白略）他伏权势强逼生凌$_{\text{句}}$ 肯放过近前美艳$_{\text{韵}}$（宾白略）他抱定旧鸳盟一命轻捐$_{\text{韵}}$ 空向那岳阳楼留题节显$_{\text{韵}}$（宾白略）（簇御林合至末）我曾奠黄泉$_{\text{韵}}$ 只见他坟高数尺$_{\text{句}}$ 没个信音传$_{\text{韵}}$

考辨：《南词定律》卷十【商调犯调】【莺啼御林$_{\text{换头}}$】九句二十六板，句韵：莺啼序首至合7＋7＋7＋7＋7＋7簇御林合至末3＋4＋5，抄本全与此合，刊本曲牌题作【二犯二郎神】，亦合律，考辨可参见第十九出，此处仅于句首题【莺啼序】，漏标【集贤宾】。刊本曲词与抄本无甚区别。

13. 刊本第二十三出，抄本卷下第九出

刊本：【红绣鞋】何方异兽狰狞。狰狞。猛然跳出堪惊。堪惊。奔出院。敢留停。魂出壳。胆战兢。更腿酥。脚软难行。难行。

按：后接三支【前腔】，句韵皆同：6＋2＋6＋2＋3＋3＋3＋3＋3＋4＋2

抄本：【中吕宫正曲】【红绣鞋】何方异兽狰狞$_{\text{韵}}$ 狰狞$_{\text{格}}$ 俄然跃出堪惊$_{\text{韵}}$ 堪惊$_{\text{格}}$ 奔出院$_{\text{句}}$ 敢消停$_{\text{韵}}$ 魂出壳$_{\text{句}}$ 胆儿惊$_{\text{韵}}$ 还腿软$_{\text{句}}$ 步难行$_{\text{韵}}$

按：句韵为：6＋2＋6＋2＋3＋3＋3＋3＋3＋3，后又接三支【又一体】，句韵如上。

考辨：《南词定律》卷六【中吕过曲】【红绣鞋】正格，十句二十四板，句韵：6＋2＋6＋2＋3＋3＋3＋3＋3＋3，抄本与此合；【又一体】，十一句二十七板，句韵：6＋2＋6＋2＋3＋3＋3＋3＋3＋4＋2，刊本与此合。

作者单位：河北大学文学院

**参考文献：**

［1］　（清）张坚《玉燕堂四种曲》，清乾隆刻本，河北大学图书馆藏。

［2］　（清）张坚《玉狮坠》，清抄本，河北大学图书馆藏。

［3］　（明）毛晋编《六十种曲》，中华书局以开明书店旧纸型重印本。

［4］　（清）吕士雄等撰《南词定律》，康熙刻朱墨套印本，国家图书馆藏。

［5］　（清）周祥钰等撰《新定九宫大成南北词宫谱》，古书流通处1923年影印本。

［6］　（清）王正祥著《新定十二律昆腔谱》，暖红室刊本。

［7］　（清）沈自晋著《南词新谱》，中国书店影印清刻本1985年版。

［8］　（清）王奕清等编《钦定曲谱》，岳麓书社2000年版。

［9］　（清）王奕清等撰《钦定词谱》，中国书店影印康熙五十四年内府刻本1983年版。

［10］　吴梅《南北词简谱》，《吴梅全集》本，河北教育出版社2002年版。

［11］　吴梅《顾曲麈谈》，《吴梅全集》本，河北教育出版社2002年版。

［12］　王守泰《昆曲格律》，江苏人民出版社1982年版。

［13］　缪荃孙、吴昌绶、董康撰，吴格整理点校，《嘉业堂藏书志》，复旦大学出版社1997年版。

# 清代志怪笔记小说中的戏曲家蒋士铨

张伟丽

蒋士铨是清代著名的戏曲家和文学家，是乾隆时代著名的昆腔传奇作家。字心馀，一字苕生，号清容，晚号定甫，他亦自称为藏园居士、离垢居士。生于清雍正三年（1725），卒于乾隆五十年（1785），江西铅山人。清乾隆二十二年中进士，改庶吉士，官至翰林院编修。蒋心馀出身世家，据其所著《忠雅堂文录卷二》《先考府君行状》记载，“府君姓蒋氏，讳某，字非磷，号适园。先世居长兴，代有显者。”[①]他受老师金德瑛的提拔，金氏对于蒋士铨十分看重，“西江自明以来称诗者众而无卓然杰出者，乾隆时的蒋士铨焉”[②]。清代钱林的《文献征存录》中记：“袁简斋称诗以第一人自负其位置，心馀则第二也，然袁诗多可惊可喜而蒋诗则多味如棲霞诗。”[③]他与袁枚、赵翼齐名，被称为“乾隆三大家”“江右三大家”，有《忠雅堂文集》《忠雅堂诗集》传世。

同时，蒋心馀亦是清中期著名的戏曲家，在花部雅部之争时，他意识到花部戏曲“其词动人、其事直质”，援引花部的唱腔和表演形式改造昆腔，创作出了一系列脍炙人口的戏曲作品，如《藏园九种曲》：《一片石》《空谷香》《桂林霜》《四弦秋》《雪中人》《香祖楼》《临川梦》《第二碑》《冬青树》等九种。其中，《一片石》《第二碑》《四弦秋》三种为杂剧，其余六种为传奇。此后他陆续创作了《采石矶》《采樵图》《庐山会》编成《鸿雪楼十二种填词》，据传说蒋士铨晚年病痹，右手不能动，用左手尚编曲十五种未刊。

蒋士铨为人善良风趣，好谈鬼怪，好结交文士，在诗坛、戏曲界的享有重要的地位，许多的清代中期的笔记和相关文献中都出现了关于蒋士铨的记载，内容多是和他有关的奇事和他口述的故事，通过笔记中这些记载，人们看到一个爱奇事、性诙谐、胸怀家国、广交游的

---

① （清）蒋士铨《忠雅堂文集》清道光二十三年刻本，第5页。

② （清）钱大昕《潜研堂集》清嘉庆十一年刻本，卷一。

③ （清）钱林《文献征存录》清咸丰八年有嘉树轩刻本，卷五。

丰富、鲜活的蒋士铨形象，对他与文人之间的交游也有进一步的了解。通过这些记载能够直接或间接地了解蒋士铨戏曲创作的历程和戏曲创作内容。

本文所涉及的文献既包括志怪小说和一些史料记载，比较多见的有关蒋士铨记载的志怪笔记小说有清代纪晓岚所著《阅微草堂笔记》、袁枚著《新齐谐》，此外还有《胡氏书画考》《扬州画舫录》、钱大昕著的《潜研堂集》、钱林著的《文献徵存录》、王昶著的《湖海文传》、孙原湘著的《天真阁集》等。

## 一、有关蒋士铨的志怪笔记记载

这些笔记内容主要分为三类：一类是蒋心馀作意好奇，爱奇事、经历奇事的记载，综合来看这些内容，能够更全面地认识蒋心馀，使得蒋心馀这个历史人物形象更加丰满、生动；第二类是关于蒋心馀正直、任侠的记载；第三类是补充蒋心馀的交游，对于清中期的文人交游和戏曲创作有一定的帮助。

蒋心馀喜好奇事，以至时人得知一些奇事，总想与之分享，所谓："此事惜不令蒋清容先生闻之，闻则谱入传奇，九种可增为十。"心馀性喜富有奇幻风格的诗歌和作品，比如在乾隆年间文化圈里比较出名的罗聘，以画《鬼趣图》著名。心馀与罗聘私交甚好，喜欢罗之奇幻、富有想象空间的诗作及画作，在《罗两峰登岱诗跋》中，评价罗的诗作："两峰负奇气，五岳时起方寸或放于诗与画中，则云烟丘壑不可测其所至……故称其画由无形而有形，虽有形而终归于无形，可云仙矣。"[①]根据清乾嘉时期著名的志怪笔记小说《阅微草堂笔记》的记载，蒋心馀还很乐于向众人讲述奇幻之事，多次向纪晓岚讲述他听来的奇事，在《如是我闻》《槐西杂志》《滦阳续录》多有记述。其中一则是讲述去世的妻子离奇复活的故事：

> 蒋苕生言：有客赴人游湖约。至则画船箫鼓，红裙而侑酒者，谛视乃其妇也。去家二千里，不知何流落到此……妇乃若不相识，无恐怖意，亦无惭愧意。……而右腕红痣如粟颗，乃复宛然。大惑不解，草草终筵，将治装为归计。俄得家书，妇半载前死矣，疑为见鬼，亦不复深求……后闻一游士来往吴越间，无所经营贸易，惟携姬媵数辈闭门居。……后从者微泄其事，曰："此人从一红衣番僧受异术，能持咒摄取新敛女子尸，又摄取妖狐淫鬼，附其尸以生，即以自待。再有新者，即以旧者转售他人，获利无

① （清）钱林《文献征存录》，清咸丰八年有嘉树轩刻本，卷一。

算。”[①]

这个故事颇能看出蒋心馀的爱奇的特点，甚至在蒋士铨去世后，他的喜好奇事的风格在民间还是颇为流行，另一部志怪小说《新齐谐·陶悔庵》中记载江西人陶悔庵妻子的奇事：

陶悔庵行五，妻某氏偶与姑口角，忽腾身而坐屋瓦上，大笑不止，再三招之，始下，口作北京男子音曰：“我天津卫王老三，谁人不知，年一百三十岁矣，从北迁南住此已七十年。此屋是翰林蒋士铨故居，我犹见其初生时也”。家人闻之，大骇，问；“汝鬼耶？狐耶？”曰：“我非鬼非狐，乃半仙也。”[②]

蒋心馀又是个性好诙谐之人，纪晓岚说他“心馀好诙谐”。这一点从他曾经给纪晓岚讲的一个故事也可看出来。《阅微草堂笔记·如是我闻三》中记载：

同年蒋心馀编修言：其乡有故家废宅，往往见艳女靓装，登墙外视。武生王某，粗豪有胆，径携被独宿其中，冀有所遇。至半夜寂然，乃拊枕自语曰：“人言此宅有狐女，今何往耶？”窗外小声应声曰：“六娘子知君今日来，避往溪头看月矣。”问：“汝为谁？”曰：“六娘子之婢。”又问：“何故独避我？”曰：“不知何故，但云畏此腹负将军。”亦不解为何语也。王后每举以问人曰：“腹负将军是武职几品？”莫不粲然。……心馀好诙谐，理或然欤？[③]

除了爱好奇事、天性诙谐，蒋心馀还是个有深沉的家国情怀之人，诚如他在《湖口县守风》里写的：“家乡无数好烟鬟，青入东南第几湾，不似太行揔户里，年来饱看割愁山。”[④]

对家国故园的热爱，使得心馀成为一个颇有侠义之风的人，李祖陶在《忠雅堂文录引》中，评价蒋心馀“儒学而抱康济之志，文苑而兼任侠之风”。这点从他和朱子颖的交往中便可看出。朱子颖是乾隆中期著名的诗人，未达之前，颇有贫苦之时，蒋心馀则绝没有歧视之，两人关系还很密切。蒋曾这样评价朱：“泰山太守朱子颖亦以诗画雄于北地，当趋两峰写《全岱图》以继王蒙。”[⑤]二人交往中，蒋心馀多显出任侠、正直的一面，据《阅微草堂笔

① （清）纪昀《阅微草堂笔记·姑妄听之一》，凤凰出版社2012年第一版，第797页。
② （清）袁枚《新齐谐》，齐鲁书社2011年第一版，第78页。
③ （清）纪昀《阅微草堂笔记·如是我闻三》，凤凰出版社2012年第一版，第426页。
④ （清）蒋士铨《忠雅堂诗集》，清道光二十三年刻本，第14页。
⑤ （清）钱林《文献征存录》，清咸丰八年有嘉树轩刻本，第1032页。

记》记载，朱子颖“放榜后，时已九月，贫无絮衣，蒋心馀素与唱和，借衣与之”[①]。颇有岂曰无衣，与子同袍的豪迈气度。

纪昀与朱子颖也颇多交往，师生之谊颇深。《阅微草堂笔记》记载，纪晓岚多年前看到一首诗，极为欣赏，后来才知道作者是朱子颖：

> （纪昀）就旅舍小憩。见壁上一诗剥残过半，惟三四句可辨，最爱其“一水涨喧人语外，万山青到马蹄前”。……惜不得姓名。及展其卷，此诗在焉。乃知针芥契合，已在六七年前，想与叹息者久之。子颖待余最尽礼，殁后，其二子承父之志，见余尚依依有情。翰墨因缘，良非偶尔，何尝以拔房为亲疏哉！[②]

蒋心馀一生交游颇广，《文献徵存录》中记其“士铨天秉英绝，一览辄记。秀眉长身，两眸子灼灼如电，风神散朗如魏晋间人”[③]。颇得时人赏识与喜爱，乾隆皇帝南巡的时候也还记得他。蒋心馀与程晋芳、彭文勤、裘文达、纪晓岚、罗聘等多有交往：“（蒋士铨）崇文安定书院讲席，与彭文勤生同乡、同年进士，又同官翰林，时称江右两名士，裘文达荐之。”[④]裘文达即裘曰修，他在蒋心馀最落寞的时候举荐他到内廷为伶人写剧，但蒋不愿以词曲媚人，愤然辞官南下。据《阅微草堂笔记》的记述，程晋芳、朱子颖、袁枚、罗聘、裘文达等人多次向纪晓岚讲述奇特之故事。

程晋芳（1718—1784）清代经学家、诗人，字鱼门，号蕺园，歙县（属安徽）人。乾隆三十六年（1771）进士，由内阁中书改授吏部主事，迁员外郎，被举荐纂修四库全书。他与蒋心馀颇多唱和之作：“（程）喜吟诗，友钱塘袁枚、铅山蒋士铨，酬唱不倦。”他也喜欢给纪晓岚讲述神奇的故事，并多有劝惩之意，《槐西杂志三》记：

> 程鱼门言：朱某昵淮上一妓，金尽，被斥出。一日游西商过访妓，仆与奢丽，挥金如土，妓兢兢恐其去，尽谢他客，曲意效媚，日赠金帛珠翠，不可缕数。……检点箧笥，所赠之物已一物不存，朱某所赠，亦不存……一家迷离惝恍，如梦乍回。或曰：“闻朱某有狐友，殆代为报复云。”[⑤]

---

① （清）纪昀《阅微草堂笔记·滦阳续录四》，凤凰出版社2012年第一版，第1032页。

② （清）纪昀《阅微草堂笔记·滦阳续录四》，凤凰出版社2012年第一版，第1033页。

③ （清）钱林《文献征存录》卷五，清咸丰八年有嘉树轩刻本，第45页。

④ （清）钱林《文献征存录》卷一，清咸丰八年有嘉树轩刻本，第300页。

⑤ （清）纪昀《阅微草堂笔记·槐西杂志三》，凤凰出版社2012年第一版，第1033页，第653页。

与蒋心馀交好的彭元瑞，更将摸骨之人留在家中："有瞽者郝生，主彭芸楣参知家，以揣骨游士大夫间，语多奇验。"[1] 看来时人聚在一起谈狐论鬼、扶乩摸骨是平常事，这与当时乾嘉的文士交往爱谈奇事，喜言狐鬼的风气也很有关。纪晓岚就曾经记载他们："壬申七月，小集宋蒙泉家，偶谈狐事。" 蒋心馀喜谈狐鬼，与这样的交友圈不无关系，与他过从甚密的袁枚，本身就是志怪爱好者，还专门创作了志怪小说《新齐谐》。

## 二、对于蒋士铨戏曲创作的影响

蒋心馀喜欢奇闻奇事，对他的戏曲创作也产生了重要的影响。他的戏曲作品中也多有超自然力的出现，如《冬青树》，作者专门在文天祥英勇就义前安排了《神迓》一出，内容诸神为迎接文天祥归位做准备，《柴市》一出中，文天祥遇到了龙神，"扮一龙冲上，龙神护引下"。还有《采石矶》中的李白死后受官碧落右侍郎，掌人间才子籍禄。《桂林霜》中，马氏一门人口殉节，一道成仙最终位列仙班。《一片石》中的娄妃死后为神，与麻姑等女仙为友。还有《临川梦》旨意是："这碧霄除使无贵贱，论孝义忠贞不论钱。活着无人垂念，靠神鬼不心偏。"[2]这种求诸鬼神的创作方式可能与他的亲身经历有关。据《新齐谐·蒋太史》篇记载，蒋心馀曾经魂游冥府，并差点被强留做官：

> 蒋太史士铨，官中书时……梦隶人持帖来请……未几，马落一大殿阶下，宏敞者如王者居。殿外二井，左扁曰"天堂"，右扁曰"地域"……殿旁小屋有老妪拥镬炊火。问："何所煮？"曰："煮恶人。"开锅盖视之，果皆人头，……蒋趋进，见王服饰尽变，着本朝衣冠，白布缠头曰："冥司事繁，我任满当去，此座乞公见代。"音似常州武进人。蒋曰："我母老子幼，事未了，不能来。"王有愠色，曰："公有才子之名，何不达乃尔！令堂太夫人自有太夫人之寿命，与公何干？尊郎君自有尊郎君之寿命，与公何干？世上事要了就了，要不了便不了。我已将公名奏明上帝，无可挽回。"言毕，自掀其椅，背蒋坐，若不屑相昵者。蒋亦发怒，取其几上木界尺扑几，厉声曰："不近人情，何动蛮也！"大喝而醒，觉一灯荧然，身在床上，四肢如冰，汗涔涔透重衾矣。[3]

作者自身有这种经历，难怪钱仲联曾评价《藏园九种曲》："或慷慨淋漓，或凄婉缠

① （清）纪昀《阅微草堂笔记·滦阳续录一》，凤凰出版社2012年第一版，第1033页，第950页。
② （清）蒋士铨《清容外集》，清乾隆间。
③ （清）袁枚《新齐谐》，齐鲁书社2011年第一版，第150页。

绵，或变幻离奇。”[①]

今人从蒋太史入冥的故事中也可看出蒋心馀是个正直、胸怀家国天下的人，现存蒋氏十六种剧作中，除几部祝寿戏外，剧中人物和情节都参照真人真事为创作依据，如文天祥、汤显祖、吴六奇、马雄镇、娄氏等。蒋心馀把这些怀有报国之志、为国尽忠的形象放到自己的作品中，充分体现了他对于忠义刚烈人物的崇敬之情，也乐于用戏曲的方式塑造之。以《冬青树》为例，该剧是蒋士铨创作的关于南宋灭亡的历史剧，赞扬文天祥、谢叠山等爱国人士为国尽忠、以身殉国的英勇事迹。这种创作倾向也与蒋心馀的个人经历有关。据《扬州画舫录》的记载，蒋士铨曾经购买并捐赠史可法的遗像和亲笔手札，他在《胡氏书画考三种》之《西清札记》卷四曾经回忆到：

> 忆余在京师，于癸未试灯日，独游琉璃厂，忽从书贾败楮间得史阁部道邻像并靖难前数日家信一笺，亟购以归。与鲍君摭拾如出一致。[②]

在此之前，他已经见过鲍君收藏的文天祥遗像和手稿等物品。蒋、鲍二人都对家国抱有深沉的情怀，对于面临国难保持孤忠大节之人充满了敬佩之情，认为这种精神是可与日月、河岳比肩，精气不磨。相比之下，蒋士铨认为时人对另一位反抗异族统治的志士——史可法重视不够，于是在乾隆三十八年（1773），通过彭元瑞上奏朝廷，筹措银两，在扬州梅花岭建史阁部祠。这种家国大义、忧国忧民的情怀亟须抒发出来，正如《冬青树》写作总纲中写的那样：

> 垂帘后，修降表，登庸主，诸孤藐，碎金瓯，守无参将，战无招讨。谋国夫多难定乱，擎天柱弱终推倒。殉金汤，文、谢两孤臣、江西老。[③]

这些经历都对蒋士铨的戏曲创作中深沉的家国感情产生了一定的影响。但蒋心馀并不是一个狭隘的民族主义者，而是一个有政治敏感和政治头脑的剧作家，他反对分裂，拥护统一，比如《一片石》《第二碑》都反映了他拥护统一、反对国家分裂的理想。

心馀不仅在戏曲作品中刻画文天祥等英雄人物，他也关注底层百姓的生活，把他们的日常劳作写到戏曲作品中，在《一片石》中，插入男女农夫耕作的秧歌词，边舞边唱：

---

① 上饶师专历代作家研究编辑室《蒋士铨研究资料集》，江西人民出版社1985年第一版。

② （清）胡敬《西清札记》，清嘉庆朝，卷四。

③ （清）蒋士铨《清容外集》清乾隆间，《冬青树》。

（生、末、小生外扮农夫，蓑笠弯腰作插秧状，斜行上）（生）一年生计靠天公，天意无私雨与风。东田日照西田雨。（合）各家福分不能同。（末）头上皇天不可欺，扪着心田穗把犁。家鸡莫与凤争食。（合）家鸡难学凤凰飞。[①]

这些唱腔为作品增添了雅俗共赏的色彩，集中体现了乾隆中期花部雅部相争的时候，蒋心馀援花入雅的创作理念和创作技巧。

最后，从志怪笔记的记载中还可以看到蒋士铨交游颇广，结交多当世名士，除了前文提到多的袁枚等人，他还与顾光旭的交往，曾为商盘做传，甚至为会稽才女胡慎蓉做传，从其诗作来看，他还曾携妻游山，《儒林外史》的杜少卿的行为与之颇有相似之处。蒋氏种种有悖当时社会常理、洒脱豪放的行径恰恰是为宦不得意后的放诞。因其耿介正直，八年京师为宦，一直居官不迁，最终只能在与朋友间说鬼搜狐间、在看似不经的行为中寻找自己的精神家园，代表性的作品就是《临川梦》。《临川梦》是蒋士铨最为重要的作品，也是为后人提起最多的作品，他借笔下的汤显祖来抒发自己怀才却未能报国的未酬壮志。这些虽然在志怪笔记中没有直接的体现，但也侧面反映出蒋心馀“抱匡世之才，而未克展其用”[②]的苦闷。

以上是从蒋士铨这个“昆剧的殿军”入手，来研究志怪小说中的著名戏曲家形象，这种研究的一个重要可能是戏曲与志怪小说都属于通俗文学范畴，从志怪小说中对于戏曲家的记载入手，看出端倪，将材料爬梳，看到彼此之间的联系，进而找出对戏曲创作的影响，不仅具有可行性，同时也是连接戏曲与小说的一个比较独特的角度，值得人们进一步研究，不断扩大个案，最终形成一定的体系。

作者单位：国家图书馆古籍馆

---

① （清）蒋士铨《清容外集》清乾隆间，《一片石》。
② 廖炳忠《忠雅堂古文跋》《忠雅堂文集》清道光二十三年刻本，第150页。

# 纪昀戏曲思想初探

杨海帆

清乾嘉时期的馆阁重臣，文化名人纪昀（晓岚），博学多才，在诗歌、散文、小说方面都有很多独特的见解，特别是他担任四库全书的总纂官，得见密书，使得他的这些见解不仅丰富且带有一定的代表性，值得后世学者总结并不断开拓研究的新领域。纪昀生活的乾嘉时期乃戏曲繁盛的年代，出现了一批戏曲名作和戏曲理论家，花部雅部之争正热热闹闹的展开，彼时为数不少的官吏、知识分子热爱戏曲，纪昀身处其中，不可能对这种文化现象默然视之。在他流传后世的著作中，也确有一部分内容和戏曲相关，且还有他与当时戏曲名人交往的记录，那么纪昀对戏曲的态度和认识是什么样的，他的这种戏曲观念形成与中国文化传统、与当时的戏曲生存环境又有何关联，这些问题研究者还鲜有论及，本文拟作初探。

纪昀没有留下专门论述戏曲的专著，但在他的文言志怪小说作品《阅微草堂笔记》以及他本人的诗作中对彼时正蓬勃发展的戏曲有很多的记载和认识，将这些材料祥加整理之后，笔者发现纪昀的戏曲思想主要包括戏曲创作、戏曲创作目的、戏曲审美风格、戏曲表演、对伶人的态度、演出场地这几方面，下面详细述之。

纪昀认为戏曲创作最重要的特点是虚构性，这一点是与小说创作对比而谈到的。纪氏在谈小说创作方法时说道：

> 《聊斋志异》盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也。虞初以下，干宝以上，古书多佚矣。其可见完帙者，刘敬书《异苑》陶潜《续搜神记》小说类也；《飞燕外传》《会真记》，传记类也。《太平广记》事以类聚，故可并收。今一书而兼二体，所未解也。小说既述见闻，即属叙事，不比戏场关目，随意装点。伶玄之传，得诸樊嫕，故猥琐具祥。

在纪昀看来，小说不可以虚构，而“戏场关目”则是可以随意装点、任由虚构的。纪昀是一个有些极端的追求小说叙事纪实性的人，但对戏曲创作却表现出了莫大的宽容，他接受并理解“戏场关目”的虚构，承认虚构是戏曲创作的必须，这恐怕与戏曲长久以来在人们心目中形成的虚构传统和戏曲专为登台的特殊文体有很大关系。

纪昀认为戏曲是虚构的观点不是自创，而是戏曲理论和戏曲作品长期积累的结果。如果我们就“虚构观念”做一番追本溯源的工作就会发现，中国文化的传统中很早就注意到了虚实关系，老子认为所谓道就是有无、虚实的统一：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”庄子也认为道就是有形与无形，虚与实的统一，经过魏晋时期品评士大夫的品行的清谈风气产生了言意之变后，至唐朝司空图提出了“象外之象，景外之景”，引导人们去寻求实相之外的意境。虚实这种古老的文学观对戏曲的重要影响就像今世学人早有论述：“超以象外，虚实结合，艺术创作才能从有限趋向无限，虚实结合的美学原则影响到诗歌、影响到绘画也影响到戏曲。”具有理论上的指导意义，是中国文化长期积淀的结果。明清许多戏曲理论家很早就注意到了虚构是戏曲获得生命力之必需，明人谢肇淛曾说：

凡为小说及杂剧戏文须是虚实相半，方为游戏三昧之笔。亦要情景造极而止，不必问其有无也。古今小说家如《西京杂记》《飞燕外传》《天宝遗事》诸书，《虬髯》《红线》《隐娘》《白猿》诸传，杂剧家如《琵琶》《西厢》《荆钗》《蒙正》等词，岂必真有是事哉？近来作小说稍涉怪诞，人便笑其不经，而新出杂剧，著《浣纱》《青衫》《义乳》《孤儿》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，则看史传足矣，何名为戏？

李渔主张虚构要：

欲劝人为孝，则举一孝子出名，但又一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之。

前人未见之事，后人见之，可备填词制曲之用者也，即前人已见之事，尽有摹写未尽之情，描画不全之态，若能设身处地，伐隐攻微，制为杂剧使人但赏极新极艳之词，而竟忘其为极腐极陈之事者，此为最上一乘。

金丰在《说岳全传》的序言中说道：

> 从来创说者不宜尽出于虚，而亦不必尽出于实。苟事事皆虚，则过于诞妄，而无以服考古之心；事事皆实，则失之平庸，而无以动一时之听。

为了动一时之听，戏曲一定要有虚构。

相较之下，纪昀和李渔对戏曲创作的认识有一点相同，即认为戏曲乃专为场上所做，专为表演而来，所以只要是场上需要的，尽可以虚构："乐府如《焦仲卿妻诗》《秋胡行》《木兰诗》并铺陈点缀，节目分明，是即传奇之滥觞也。"戏曲文本创作的一个根本点就是要吸引观众，只要可以为"填词制曲之用者"，虚构是不会遭人非议的，况且，戏曲作家们不可能对所有的事情都知道，对于那些"前人未见之事"也只能通过虚构来完成。不过，谢肇淛、李渔等先贤们对于虚构也是有界限的，即历史剧还是要讲究真实的，生活剧则条件放宽，而且李渔等明白提出，要在符合生活逻辑和人情逻辑的基础上进行虚构，所谓"于理则必无，于情则必有"。

但是，纪昀所承认戏曲故事的虚构特征显然还没有达到细微、成熟的程度，还没有将不同题材、不同人物的虚构程度区分得很细，他的虚构观念还是停留在感性的阶段，没有形诸理论。不过，纪昀明确反对那种将戏曲作品中的人物与现实一一对应，反对将作者理想中美好的事物一定要打出原形给人看的做法，说明他还是理解生活的真实和艺术的真实是有区别的。《阅微草堂笔记》中记载一个故事，雍正丙午、丁未的时候，有流民乞食过崔庄，夫妇并病疫。将死，持券哀呼于市，愿以幼女卖为婢，纪家太夫人葬了这对夫妇，并收其养女名之连贵。连贵以前家在山东，曾许配给一个叫刘登的人为妻，十年之后，不见有人来寻，只好将连贵嫁给圉人刘登，没想到，此刘登竟然就是那个与连贵自幼定亲的刘登，真相大白，大家无不惊叹，纷纷谈论这件富有传奇意味的真实故事：

> 先叔栗辅公曰："此事稍为点缀，竟可以入传奇。惜次女蠢若鹿豕，惟知饱食酣眠，不称点缀，可恨也。"边随园徵君曰："秦人不死，信苻生之受诬；蜀老犹存，知葛亮之多枉。史传不免于缘饰，况传奇乎？《西楼记》称穆素辉艳若神仙，吴林塘言其祖幼时及见之，短小而丰肌，一寻常女子耳。然则传奇中所谓佳人，半出虚说。此婢虽粗，傥好事者按谱填词，登场度曲，他日红氍毹上，何尝不莺娇花媚耶？先生所论，犹未免于尽信书也。"（《如是我闻三》第十四则）

纪昀讥刺称这些不懂戏曲虚构的人为"尽信书者"。在纪昀看来，那些认为戏曲一定要严格反映现实生活，不可有丝毫创造改变的想法太过迂腐，毕竟传奇戏曲"半出虚说"。纪昀反对将戏曲人物过分坐实的认识暗合了李渔的某些观点，李渔表述得更为直接："凡阅传

奇必考其事从何来，人居何地者，皆说梦之痴人，可以不答者也。”说的也是这个意思。

《阅微草堂笔记》中这个故事还透露给我们一个信息，《西楼记》之类的昆曲在当时乡绅之中还是比较流行的，与他们津津乐道的态度相比，一线戏曲工作者对之评价不高：“《西楼》《红梨》之类，殊无客观。”当时的戏曲市场似乎对这种作品不怎么买账。

纪昀承认虚构的同时，很注意戏曲故事的传奇性和曲折，或者说这是承认戏曲虚构的必然结果，而且纪昀本身就是一个搜奇寻异的人，他剖白自己说：“文士例有好奇癖，心知其妄姑自欺。”“尚奇”不仅是戏曲的特点，也是中国文学的传统，早在魏晋时期，文学已经呈现出一种尚简嗜奇的风潮，此时的文言志怪小说记载了大量若干死而复活、神仙鬼怪的故事，随着唐传奇等较为成熟的文言小说心态出现以后，这种神奇故事以更加文学化的形式出现，明清时期，市民为主的文学占了上风，文学审美远离了神怪求奇，走向了“平中求奇”的道路，即在日常生活中求奇，这种审美趋向直接导致了李渔的求奇理论，他在《巧团圆》序中写道：

> 是剧中伦常日用之间忽现变化离奇之相，凿空至此，可谓牛鬼蛇神之至矣。及至看到收场，悉是至性使然，人情必有。

纪昀在此大环境之下，也在《阅微草堂笔记》中记下一个在他们看来堪比《桃花扇》传奇的故事：

> 中州有李生者，娶妇旬余而母病，夫妇更翻守侍衣不解结者七八月。母殁后，谨守礼法，三载不内宿。……阅两载，李生入京规进取，外舅携家就幕江西。后得信，云妇已卒。李生意气懊丧，益落拓不自存。一日市中遇雄伟丈夫，及观所属笔札，则绿林豪客也。虑有后患，因诡易里籍姓名。每张乐，必召李生。偶见一姬，酷肖其妇，疑为鬼。姬亦时时目李生，似曾相识。盖其外舅江行，适为此盗所劫，见妇有姿首，并掠以去。外舅以为大辱，急市薄槥，诡言女重伤死，伪为哭敛，载以归。妇悼死失身，已充盗后房。故于是相遇，然李生信妇已死，妇又不知李生改姓名，疑为貌似，故两相失。……时已曛黑，火光中窥见诸乐伎皆披发肉袒，反接系颈，以鞭杖驱之行，此姬亦在内，惊怖战栗，使人心恻。……后生遇外舅，外舅力沮不能止，词穷吐实。急兼程至豫章，冀合乐昌之镜。则所俘伎乐，分赏已久，不知流落何所矣。每回忆六七年中，咫尺千里，辄惘然如失。……从此不娶，闻后竟为僧。戈芥舟前辈曰：“此事竟可作传奇，惜末无结束，与《桃花扇》相等。

故事中男女主人公都是在一个离乱的场景中，几经辗转最终分离，且男主人公最后为僧，这些都与《桃花扇》相类，不过，《阅微草堂笔记》中这个故事与《桃花扇》还是有根本不同的，《桃花扇》是借离合之情写兴亡之感，这个故事落脚点仅是男女主人公的爱情，社会的离乱只是造成这种传奇效果的手段，但这样的一个故事，在时人眼中竟和《桃花扇》相类，似乎此时人们关注的重点不再是整个国家的命运，不再是民族大义，也缺乏把个人命运与国家命运相交融的特点，缺乏对戏曲作品中一种宏大背景下的观照。这也折射出整个乾隆时期的戏曲状态，恰如吴梅概括的一样："余谓乾隆以上有戏有曲，嘉道之际，有曲无戏。咸同以后，实无戏无曲矣。"

如果我们放开眼光，就会发现纪昀对戏曲创作的认识，与当时的戏曲生存环境有很大关系，乾嘉时期，中国戏曲正面临着一个急剧变革的特殊时期，花雅争胜正热热闹闹地开展着，雅部即昆山腔，面临着"盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，耳听者使未读文本，无不茫然不知所谓"的困境，花部即梆子腔、皮黄腔、弦索腔等，"其词质直，虽妇孺亦能解，其音慷慨，血气为之动荡"。花部虽然遭受一些发展阻力，最终仍以其独有的优势迅速占领了民间市场，一些敢开天下之风气先的戏曲理论家们公开表达自己支持花部发展，徐大椿在《乐府传声》中说花部的发展："此乃风气自然之变，不可勉强者。""借北曲以立论，从其近也。"焦循在《花部农谭》中充分表达了自己对花部的喜爱之情：

"花部"者，其曲之俚质，共称为乱弹者也。……转相效仿，染及乡隅，近年渐返于旧，余特喜之。每携老妇幼孙，乘驾小舟，涉湖观阅。

当时民间百姓对花部的追捧可见一斑，由于花部的通俗易懂且符合民间的审美需要和高亢激昂的时代精神，最终取代了雅部而成为北方剧坛的主流。

花部带起来这种传奇通俗之风，很早就刮到了通俗文学的创作者那里，凌濛初对此曾有独到的见解：

盖传奇本自教坊供应，此外只有上台勾栏，故曲白皆不为深奥……使上而御前，下而愚民，取其一听而无不了然快意。

李渔明确提出戏曲作品要"贵浅显"：

话则本其街谈巷议，事则取其直说明言。

使愚夫愚妇共见共闻，取直而不取曲，取俚而不取文，取显而不取隐。

戏曲通俗化之势已经不可逆转，一种艺术形式只有为广大的群众接受，才会有强大的生命力，那种“不知所谓”的状态势必要改革，当戏曲这种艺术形式越来越走向民间，受束缚的东西愈加减少，于是包括纪昀在内的正统文人觉得没必要对它进行写作方法上的束缚，还是多一些宽容吧。此外，戏曲作品有很多是士大夫的游戏之作，从中高级知识分子到普通百姓，对于戏曲的主流态度都是认为它只是一种娱乐的手段，纪昀也认为戏曲不过是“时时用以戏剧以遣日月”，“士大夫偶然游戏，唱和歌词，等诸观剧则可”。在他看来，戏曲是更低于小说一个层次的娱乐活动，和小说著之于书本、流传后世的形式不一样，既是娱乐，对它的真实与否就不必如此计较。

在接受戏曲通俗化的基础上，纪昀认为戏曲创作和演出有一个重要的目的：劝惩戒，或者说纪昀正是看到了戏曲是通俗化的特点，于是敏锐地抓住了戏曲广受下层百姓欢迎的一面，贯彻自己的戏曲劝惩目的。“劝惩戒”也是戏曲的一个传统，从高则成的《琵琶记》序言明确提出“事关风化”后百年间，劝惩风化一直是戏曲的重要目的之一。

有神仙妖怪琐碎不堪观，正是不关风化体，纵好也徒然，只看子孝共妻贤。

纪昀做总纂官的《四库全书总目提要》中只选了少量的戏曲，选择的依据就是“大旨主于叙述善恶，指陈法戒，使妇人孺子皆足以观感而兴奋，于世教实多所裨益”。戏曲要劝惩的认识与纪昀的封建正统文人身份有很大关系，且纪昀的这种身份也直接影响到了他对戏曲的审美。

从纪昀对戏曲的审美观来看，他始终是一种文人的审美情趣，他所欣赏的戏曲是“虽曲终不见，江上峰青，绵渺含情，正在烟波不尽，究未免增人惆怅耳”。要有“要渺宜修”般意境的作品。在他的观念中，根深蒂固地认为文人行为与其他人是有区别的，即使是种菜也是农业劳动不同。他在《泽花腴菜井》一诗写道：“楔泉灌菘韭，本为口腹计。骚客爱馨香，兼以滋兰蕙，是为文人园，事与农家异。”所以纪昀欣赏戏曲是带有文人化的底色的。

在纪昀生活的年代，文人与梨园的交往还是比较多的，剧本需要文人来填增润色：“故延优师者必择文理稍通之人，使阅新词，方能定其美恶，又必藉文人墨客参酌期间，两议荅同，方可授之使习。”为戏曲曲文增加了文人的审美情趣，来迎合不同层次的观众。此外，还有朝廷官员自作曲文，如蒋士铨。

蒋士铨（1725—1784），他是清代诗人，字心馀，号苕生、藏园，乾隆二十二年进士，官翰林院编修。虽然是一个高级文人，但蒋非常热爱戏曲创作，写成杂剧、传奇戏曲16种

均存。其中《临川梦》《冬青树》等9种合称《藏园九种曲》。他作曲尊汤显祖，曲文时有精彩之笔，颇受清人李调元等的推崇。据《阅微草堂笔记》的记载，纪昀曾和蒋士铨有过交往，据目前的材料来看，纪昀和蒋士铨彼此留下很好的印象，纪昀对其评价为“心馀性好诙谐”，纪昀还通过蒋心馀认识了朱子颖，后来朱成为纪昀最得意的学生。虽然纪、蒋彼此情趣相投，但纪昀对蒋的戏曲创作只字未提，尽管蒋士铨是在雅俗之争甚嚣之时，用以树立正确的戏曲创作的典型：“铅山编修蒋心馀士铨曲，为近时第一，以腹有诗书，故随手拈出，无不蕴藉，不似笠翁辈，一味优伶俳语也。”比起李渔那种俳优之文，蒋的戏曲创作已经是文人行为了，但纪昀仍然对此不置一语。看来纪昀对于文人创作戏曲文本还是持保留意见的，在《四库全书总目提要》的词曲类序言中是这样评价戏曲的：“词曲二体，在文章技艺之间，厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。……实亦乐府之余音，风人之末流。”可见，纪昀虽是当时的文化名人，但从根本上还是看不起戏曲及戏曲作者的，这是他作为正统文人落后的地方。

再来看纪昀对戏曲表演的认识。纪昀借《阅微草堂笔记》故事中人物之口论述了自己对于戏曲表演的认识，表演首先要有一种投入的、忘我的状态：

> 因忆丁卯年某御史，尝问所昵伶人曰：“尔辈多矣，尔独擅场，何也？”曰：“吾曹以其身为女，必并化其心为女，而后柔情媚态，见者意消。如男心一线犹存，则必有一线不似女，乌能争蛾眉曼涤之宠哉？其他喜怒哀乐，恩怨爱憎，一一设身处地，不以为戏而以为真，人视之竟如真矣。他人行女事而不能存女心，作种种女态而不能有种种女心，此我所以独擅场也。”天下未有心不在是事而是事能诣极者，亦未有心心在是事而是事不诣极者。心心在一艺，其艺必工，心心在一职，其职必举。（《槐西杂志二》）

演员与角色之间不仅要有外表的肖似，更要有心灵的肖似，要由内至外的与角色融为一体，这个故事中的伶人身上颇有乾隆时期的名伶魏长生的影子，小铁笛道人在《日下看花记》中记载魏长生的传神演出：

> 一上氍毹，宛然巾帼。无分毫矫强，不必征歌，一颦一笑，一起一坐，描摹雌较神情，几乎化境。在在耸人试听，忘其为假妇人。目婉卿（魏）为一世之雌，……才色小技也，而进乎道矣，其志愈高，其心愈苦，其自律愈严，演技全力十倍。

只有演员与角色心灵相融，才能使场上的表演富有感染力：“能使人哭，能使人笑，能使人怒发冲冠，能使人惊魂欲绝。即使板鼓不动，场上寂然，而观者叫绝之声，反能震动天

地”，甚至让人忘记其性别，沉迷于演员塑造的角色之中。正如罗丹所说，艺术“应该探求的肖似是灵魂的肖似，只有这个是重要的，也就是这个为艺术家所应参透外表的脸而到内心寻找的”。在这一点上，中外艺术家的心灵是相通的。

需要特别指出的是，纪昀的肖似理论还有一点非常独特之处，即他注意到了“肖中的不肖，似中的不似”：

> 若夫登场演剧，为贞女则尊重其心，虽笑谑亦不失其贞；为淫女则荡其心，虽庄坐亦不掩其淫；为贵女则尊重其心，虽微服而贵气存，为贱女则敛抑其心，虽盛装而贱态在；为贤女则柔婉其心，虽怒甚无遽色；为悍女则拗戾其心，虽理而无巽词。

这种演员与角色保持一定距离，并不合二为一的现象在西方的文艺理论中叫作“间离效果”，即演员是演员、角色是角色，并且演员要高于角色、驾驭角色，这个由布莱希特提出的文艺观点与纪昀的认知有着惊人的相似，他们都看到了演员与角色是存在差别的，他们都提醒观众在审美时不要一头扎进角色中走不出来，更不能把角色等同于演员，而是要对表演有清醒的认识，这样的审美活动才是健康的。纪昀能够客观地看待戏曲演员与角色、角色和演员本身是不一样的，审美时应该注意到这种不同，且人们似乎也愿意看到角色与伶人本人的差别，《扬州画舫录》记载魏长生的“本来面目”：

> 当泛舟湖上，一时风闻，妓舸尽出，画桨相击，溪水乱香，长生举止自若，意态苍凉。

台上千娇百媚的形象，台下竟是偃蹇老儒的模样，这样巨大的反差似乎也在证实着纪昀的观点。

“间离效果”也可是说是中国戏曲与生俱来的特点，“中国戏曲一开始就兼具游戏、劝诫两种性质，游戏性使演员不讳言演戏甚至故意强调演出事实劝诫性则可由优伶直接出之不必借助于剧情，这和间离效果中‘出戏’的要求是暗暗切合的。”这也与中国戏曲的演出传统有关，中国戏曲表演讲究冲和，恬淡，演悲剧应该“哀而不伤”演喜剧要“乐而不淫”。“个体的心理欲求与社会的伦理道德规范要达到和谐。”梅兰芳先生曾经说好演员要做到：“合乎曲文，恰到好处，不犯过与不及的两种毛病。”也就是说表演的时候不能把个人对角色的感情肆无忌惮地体现在表演中，这样才能表现出中国古典戏曲的独特之美。从审美接收者的角度来看，纪昀的观点可以理解为在审美活动中要有距离的审美，能够客观、清醒地认识审美对象，这是一种正确的审美态度。纪昀对戏曲表演的这些见解不仅独特而且深刻，是非常有价值的。

最后来看纪昀对伶人的态度。在纪昀的文集中，多次出现反映伶人不幸的生活状况的作品，纪昀对伶人们的不幸遭遇充满了同情。

《三十六亭诗》中《读小元和鹑衣子传戏题转韵》一首诗真实地记录了伶人红衰之间巨大反差的生活：

> 缠头十万酣春风，倾家买笑宁惟公。乞食落魄不自讳，嗟哉几傲真英雄。闻有丹青传好事，吾虽未见知其意。绿惨红愁儿女情，天高地阔英雄气。

他们不过是为千家买笑而来，纵使十万缠头也不免落得乞食落魄。

《阅微草堂笔记》也有类似的伶人故事：

> 伶人方俊官，幼以色艺擅场，为士大夫所赏。老而贩鬻古器，时往来京师。尝揽镜自叹曰："方俊官乃作此状！谁信曾舞衫歌扇，倾倒一时耶！"倪馀疆感旧诗曰："落拓江湖鬓欲丝，红牙按曲记当时。庄生蝴蝶归何处？惆怅残花剩一枝。"即为俊官作也。俊官自言本儒家子，年十三四时，在乡塾读书。忽梦为笙歌花烛拥入闺闼，自顾则秀裙锦被，珠翠满头，俯视双足，亦纤纤作弓弯样，俨然一新妇矣。惊疑错愕，莫知所为。然为众手挟持，不能自主，竟被扶入帷中，与一男子并肩坐，且骇且愧，悸汗而寤。后为狂且所诱，竟失身于歌舞之场。乃悟事皆前定也。余谓此辈沉沦贱秽，而亦前身业报，受在今生，未可谓全无冥数。

这个故事真实反映出曾经红极一时的戏曲演员，老境却如此颓唐，让人唏嘘年华老去、风流不再。方俊官等伶人的遭遇假纪昀之手才得以流传，使人知之，就当时的情况而言，不知有多少寂寂无名的戏曲伶人悲惨地度过余生。

伶人们的不幸与当时对待戏曲演员狎昵的态度有关，伶人只有顺从观众的要求尤其是一些"大主顾"的要求，才能存活于世，否则纵使舞台上英雄盖世，亦不免会有日渐衰亡的趋势，但是观众的要求却多与狎昵有关，《阅微草堂笔记》曾记载这样一位戏曲"票友"的行为：

> 族兄中涵言：官旌德时，一同官好戏剧，命匠造一女子，长短如人，周身形体以及隐微之处一一如人；手足与目与舌，皆施关捩，能屈伸运动；衣裙簪珥，可以按时更易。所费百金，殆夺偃师之巧。或植立书室案侧，或坐于床橙，以资笑谑。（《槐西杂志四》）

官员喜欢戏曲竟然发展到造一个女性偶人供其玩赏，不仅反映出戏曲在当时仍不过是人们消遣娱乐的“玩意”，也侧面反映出时人对真正的女性戏曲演员的向往之情，当然这种向往之情多少是带了些低级趣味的。

这些都是当时戏曲生存的真实状态，但任何一部戏曲史也不可能有如此细致入微的记录的，从这个意义上说，纪昀的这些记载，能够让后人更加全面、清楚地了解当时戏曲和伶人的存在状态，可以补史之不足。

需要指出的是，虽然纪昀对伶人们充满了同情，但纪昀还是站在一个封建正统文人的立场上看待伶人的，虽然他同情他们的遭遇，但是认为他们“失身于歌舞场”，并且还将他们的伶人生涯归为前世报应，这又带有迷信思想了，可见在纪昀的眼中伶人和戏曲的地位还是很低的，而且伶人们也很计较自己的出身，如方俊官拼命表白自己是儒家子弟出身，将入梨园一行归为不可抗的神秘力量，为自己找借口。这些都表明了当时不管是从事戏曲事业的伶人还是观戏自娱的士大夫们，都对这一行充满了鄙薄之情，方俊官自编的故事还隐隐透露了对于这些男旦演员的猥亵之举。

此外，纪昀对于当时的戏曲史料还有一个贡献，即他记录了不少村野小戏的演出，并把它巧妙地融入自己的小说创作中。从中，人们看出演出的场地不再拘泥于正规的舞台，田间、麦场、酒楼画舫，都是演剧的好地方，而且，此时演剧已经成为乡间重要的娱乐活动，可以演剧送葬，也可以演剧赛神，这也是当时这种花部戏曲、小戏种在民间蓬勃生长的真实记录。

纪昀的戏曲观念和对戏曲的认知大致如此，由于纪昀的学养和文坛地位，他的戏曲思想还是有一定代表性的，代表了那些思想较为开放的正统文人的戏曲观，比真正的戏曲家要保守，比固受封建的文士要开放，是对彼时戏曲真实生存状态的反映。

作者单位：国家图书馆人事处

**参考文献**

[1]（明）谢肇淛《五杂俎》，中华书局1959年版。

[2]（明）凌濛初《谭曲杂劄》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版。

[3]（明）毛晋编《六十种曲》，中华书局1996年版。

[4]（清）纪昀《阅微草堂笔记》，汪贤度点校，上海古籍出版社2001年版。

[5]（清）纪昀《纪晓岚文集》，孙执中、吴恩杨等校，河北教育出版社1991年版。

[6]（清）钱彩《说岳全传》，上海古籍出版社1979年版。
[7]（清）永瑢等《四库全书总目》，中华书局1965年版。
[8]（清）焦循《花部农谭》，邵明珍整理，山东画报出版社2004年版。
[9]（清）李渔《笠翁传奇十种》，《李渔全集》，浙江古籍出版社1991年版。
[10]（清）李渔《闲情偶寄》，上海书店1997年版。
[11]（清）徐大椿《乐府传声译注》，吴同宾、李光译注，中国戏剧出版社1982年版。
[12]（清）李斗《扬州画舫录》，中华书局1960年版。
[13]（清）小铁笛道人《日下看花记》，嘉庆年间本。
[14] 吴梅《中国戏曲概论》，上海古籍出版社2000年版。
[15]（法）罗丹《罗丹艺术论》，罗丹口述，葛赛尔整理，傅雷译，天津社会科学院2005出版。
[16] 王焱《由中国文化之虚实观论戏曲文学虚之实》，《艺术探索》2007年2期。
[17] 张俊《戏里戏外说人生，论中国戏曲的间离效果》，《重庆师范大学学报》2003年第4期。
[18] 陈国平《中国戏曲审美特征的系统分析》，湖北教育学院学报1994年第1期。
[19] 中国艺术研究院戏曲研究所《梅兰芳》，书目文献出版社1985年版。

# 校定本传奇《秣陵秋》之作者、校者、钞者考略

朱德慈

## 一、新发现抄本的性质

道光年间有部传奇名《秣陵秋》，仿《桃花扇》之写法，以名士鱼甫卿与名妓王云仙的爱情故事为主线，反映了鸦片战争前夕江南地区的动荡形势与科场乱象，充满着极其深挚的兴亡之感，具有催人肺腑的艺术感染力。该剧南京图书馆、南京师范大学图书馆各藏一部钞本，因为迄今尚未印行，故世人罕知。笔者所见，仅吾师陈美林先生尝撰文《稿本秣陵秋传奇作者和创作时代考辨》，刊于《文献》1988年第1期，对该剧的作者及情节结构进行了初步介绍。陈先生该文之最大亮点是辨明该剧作者不是周妙中、庄一拂等认定的乾隆时代阳湖庄逵吉[①]，而是另有其人，唤作徐鹤孙。同时，陈先生坦陈："当然，关于徐鹤孙的生平还有待稽考。"惜乎陈先生此后学术注意力转移，没有继续深入稽考。所以，目前戏曲界对于该剧作者的认识仍止于此。如齐森华等主编之《中国曲学大辞典》页529即曰："《秣陵秋》，徐鹤孙作。"21世纪初，陈美林先生发表另一篇大作《清代三部以南京为场景的传奇》[②]，对徐鹤孙的籍贯又稍有新体会，曰："徐鹤孙的生平无可考知，但从他所创作的《秣陵秋》作品中所透露的消息来看，也是苏北淮阴、涟水一带士人，而常来南京活动。"

笔者近获淮上藏书家陈畏人遗存古籍数百种，入藏本人供职之淮阴师范学院图书馆，其中即有其手钞校订之《秣陵秋》，因对陈美林先生说重加检讨。经过一番钩沉，发现吾师之说有可更新、订正处，因不揣冒昧，列述于下。

陈先生所谓《秣陵秋传奇》稿本，系指南京图书馆藏本，而所谓抄本系指南京师范大学

---

① 周氏文《江南访曲录要》，载《文史》第二辑；庄氏著《古典戏曲存目汇考》卷二十五，上海古籍出版社1982年版。

② 陈美林《清代三部以南京为场景的传奇》，载《艺术百家》2004年第1期。

图书馆藏本。之所以称南京图书馆藏本为稿本，纯系沿用周妙中、庄一拂旧说，方便指称，故而有“稿本当晚于抄本”的怪诞表述。其实，正如先生所言，以南师大藏本“与南图所藏的‘稿本’《秣陵秋传奇》相比勘，无论行款、字体、格式、装帧、大小均属一致，而对读其内容，也全然相同。……所谓的稿本实际上和抄本出自同一底本，而且抄本与底本更为接近，因为抄本与底本的行款（半页十行，行二十二字）相同”。笔者所见陈畏人抄本，与美林先生所见分订四册者不同，此本装订成一册，分别以文懋斋、大吉楼、采莲室三种笺纸抄写，格式均为页十行，行十七字，朱丝栏。共一百二十三页，计约两万余字。全剧除起首“提纲”外，共十四出，分别为：寻秋、桂卜、考帘、访云、谋饵、入闱、闹板、赠囊、盲荐、兰因、情诉、芳会、饯别、梦证。正文第一页于《秣陵秋传奇》题下署：“芙蓉塘别客制 八一叟陈史畏人草之。”末尾附署：“光绪甲午春三月，南清河温叟吴涞校。”

本人之所以认为敝馆所藏为校定本，理由有二：首先，诚如美林先生所推断的那样，根据抄本中的一些批语题记，可以认定南师大藏本至迟抄成于民国二十二年（1933）年左右。而敝馆藏本首页记署“八一叟陈史畏人草之”，则分明已至中华人民共和国建成后之1963年（关于陈畏人之生卒年岁，后文详考）。既然敝馆藏《秣陵秋传奇》本的抄校完成迟于南师大藏本约三十年，则其为晚出定本理所当然。其次，《寻秋》一出中易仁山出场道白一段，

**（抄本）**

邵本此四行缺于杨玉老家见秣陵秋传奇一本特往校此四行下斜而撕去惜哉署款补过……醉笔等字癸酉三月念五日冒雨往校归来书畏人

【老生扮易仁山白须布袍上】老夫易仁山祖籍江宁
孑然一身年过六十富贵排场贫贱境界都经历过来
每逢月夕花晨歌场酒地能起俺的心事
而大哭因此人都叫我个风子我
了外号现在省试之期我风子
里饮酒终日无休今朝偷个空

山樵消息真是闲处生涯诗酒在老来性命朋友【行
介】

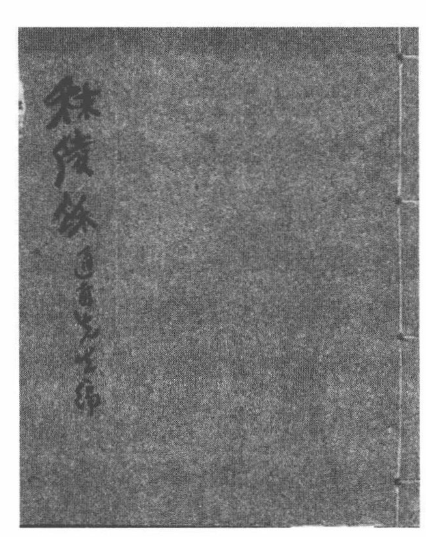
**（稿本）**

下五行原有阙文

【下】【老生扮易仁山白须布袍上】老夫易仁山
祖籍江宁孑然一身年过六十富贵排场贫贱境界都
经历过来每逢月夕花晨歌场酒地能起俺的心事
而大哭因此人都叫我个风子我
了外号现在省试之期我风子
里饮酒终日无休金超偷个空
山樵消息真是闲处生

南图藏本与南师大藏本均有残缺，而且残缺部分之内容及款式完全相同。美林先生据此“断定所谓的稿本和抄本出自同一底本”，堪称锐眼。检敝馆藏本，于彼残缺处则浑然完整，顺畅无碍。则其为晚出校定本更无可疑矣。详美林先生文所示比照图及敝馆藏本该页原件照片。






## 二、作者考

南图抄本《秣陵秋传奇》目录后题记：“戊辰涂月，由邵叔武之子手购得徐鹤孙所撰《秣陵秋传奇》，上有吴温叟先生手笔改正。去秋倩董、沈二生录此副本，今又收拾而校对之。原册拟换通翁手批杜诗零册，未定也。庚午二月朔，畏人记。”敝馆藏本既于首页题下署“芙蓉塘别客制”，复于封面《秣陵秋》题下赫然署：“通甫先生编”。皆出自陈畏人手笔，究竟孰是孰非？考该剧前有作者自序，尾署：“庚子冬杪，芙蓉塘别客自记于海西头之停云山馆。”然则作者别号“芙蓉塘别客”绝无可疑，问题是这芙蓉塘别客究竟是通甫先生的别号，还是徐鹤孙的别号？

案：所谓通甫先生，乃指鲁一同，亦即《秣陵秋》主角鱼爱日（字甫卿）的原型。鲁一同（1805—1863），字通甫，号兰岑，占籍山阳县（今淮安市淮安区），世居安东县（今涟水县），一同始迁清河县（今淮安市淮阴区），道光、咸丰间著名文学家。道光二年副贡生，十五年中举，数应会试不第。道光末年，主讲徐州云龙书院。咸丰间，赞襄吴棠抵御太平军。考诸现存鲁一同著作及研究资料，未见其别号“芙蓉塘别客”[1]。细按其经留地[2]，未曾居芙蓉塘，因而没有取芙蓉塘别客作别号的理由。

徐鹤孙之“鹤孙”，按照古人称他人之称字号不呼名惯例，显然只能是徐某人的字或

① 详同门郝润华教授辑校本《鲁通甫集》，三秦出版社2011年版。

② 参丁志安《鲁一同先生简谱》，载《涟水文史资料》第五辑；拙撰《鲁一同年谱考略》，二十五万字左右，待梓。

号。今人仍谓之徐鹤孙，固属未妥。在不知其名的情况下，只是权宜而已。窃考《续纂泰州志》卷二十五："徐昫，字鹤孙。诸生。工诗，书法米襄阳。同治初，移居东台之安丰场。遗稿散佚（采访）。"[①]此徐昫当正是《秣陵秋传奇》作者的真正姓名，理由如下：

其一，《秣陵秋传奇》中，主角鱼甫卿与涂小鹤是好友。现实中涂小鹤的原型徐鹤孙与鱼甫卿的原型鲁一同为同时代人，且正为挚友。检鲁一同《通甫诗存》卷一，有题《徐鹤孙涉江渡河千里见访诗以慰之》，编年壬辰，诗曰："八月九月江水清，独鹤飞过吴王城。余方归卧烟波里，鹤亦寻余渡淮水。相逢一笑口不言，手指金杯姑饮此。当时见君淮南垂，与君醉里攀桂枝。吴船满装百斛酒，勺湖九曲寻逶迤。鱼灯影小夜榔急，风蒲力弱沙禽啼。西游不遇思南渡，长泖湖边孤舟去。秋风吹入五云溪，布帆遥挂毗陵树。回船伐鼓升州行，江枫岸荻凋纷纷。锦袍纱帽笑携手，酒楼对卷青山云。青溪小姑娇于花，河亭四壁花为家。微霜夜打石城柳，当筵劝客小垂手。一声风笛金川门，离心已到銮江口。朅来万事皆不遇，冲风踏雪海东路。望门投止多然疑，市南大宅谁当推。已分今无李元礼，安知世有郑当时。徐鹤孙君勿忧我，不能覆君千间之大厦，尚能卧君三层之高楼。日饮无何醉即休，青丝白舫消春愁。相期更踏苍梧顶，下看蓬瀛万里流。"此足见鲁、徐二人之交谊匪浅。

又，鲁一同《通甫外集诗存》[②]有题《忆淮上旧游赠徐鹤孙》二首，编年庚寅（1830），云："与君同宿处，芳草赞公房。城树青连阁，春流绿到床。中宵闻响梵，远浦静鸣榔。见说西游好，秋风作急装。""移尊就白沙，解览促红牙。风起吹长笛，月明开藕花。玉人低弄水，金碗细分茶。共忆归时路，翩翩帽帻斜。"

又有题《送鹤孙归海陵》，亦编年壬辰，诗曰："芙蓉湖上路，烟水绕君家。别忆秋经雨，归逢藕着花。诗怀南去好，酒量北游加。一笑空囊在，黄垆幸可赊。"前一诗言"秋风吹入五云溪，布帆遥挂毗陵树""一声风笛金川门，离心已到銮江口"云云，已暗示徐鹤孙家在镇江、扬州一带。"毗陵"，镇江旧称；銮江，仪征（真州）的别称。伪吴顺义四年，徐温始名此地为迎銮镇（前称白沙镇），因其临扬子江，故亦称銮江，详见道光《重修仪征县志》卷一《建置志・沿革》。此诗题则明言徐鹤孙家在镇、扬附近之海陵，海陵即泰州旧称也。同时，此诗题亦充分证明了《通甫诗存》中的徐鹤孙即泰州徐昫。验之于其《梅君父子家传》（《通甫类稿续编》卷下）："梅君，名观成，字云峰。始祖某，明中叶为鸿胪寺卿，始居海陵。云峰性峭直，卓立于物，无所畏。……余友徐昫，云峰之外孙也。道光二十五年冬，其诸梅修梅氏谱，介昫乞余传其轶事。"更可知鄙论不谬。

复检《通甫外集诗存》，还有一题《鹤孙移家》，编年甲午，诗曰："旧约从招隐，新

---

① 《续纂泰州志》，民国八年刻本，第962页。
② 《通甫外集诗存》，未刊抄本，现藏于淮阴师院图书馆。

辞赋卜居。全家千里客，春水一船书。风物淮壖改，人烟海甸疏。云梯东北望，杨柳到君庐。”此表明徐昫尝侨居于淮上一段时期，可补《泰州志》徐昫传之缺。

其二，泰州徐昫（鹤孙）有别号“芙蓉塘别客”的自然条件。检咸丰《古海陵县志·古迹》：“芙蓉塘，在西寺北，沿塘植芙蓉。合鸥鸟、白鹭名为三塘。惟芙蓉名盛，故亦名蓉塘。”民国《续纂泰州志》卷二十：“鸥鸟塘，在海安东门外，俗名李家池。……并芙蓉塘（管家池）、白鸥塘，号称三塘。”这些材料均表明泰州境内有芙蓉塘，在徐昫生活的时代直至民国期间久负盛名。因此，作为泰州人的徐昫，离开家乡居处海西头时取别号“芙蓉塘别客”，自是情理中事。

其三，《秣陵秋》作者自序尾署：“庚子冬杪，芙蓉塘别客自记于海西头之停云山馆。”不仅透露了自己的籍贯信息，而且明确告知读者其写作时间、地点。其既与鲁一同为挚友，则自当生活在道光、咸丰间，而此间之庚子年唯一可能就是道光二十年（1840）。海西头，扬州之别称。隋炀帝《泛龙舟歌》：“借问扬州在何处，淮南江北海西头。”孟浩然《宿桐庐江寄广陵旧游》：“还将两行泪，遥寄海西头。”其写作地既在扬州，则已离开家乡，自可称别客。虽说扬州与泰州距离匪遥，但毕竟是离家索居，因生别离客居情怀完全正常。

综上所考，关于《秣陵秋传奇》作者，我们可以进一步得出的结论是：其人姓徐，名昫，字鹤孙，江苏泰州人。诸生，曾客居山阳、扬州。同治初，移居东台之安丰场。

顺及，东台安丰场，为明清时期泰州盐运分司的八大盐场之一。检《两淮盐法志》，未见徐昫踪迹，料其在安丰场殆无官禄，仅以僚佐取食耳。

## 三、校者考

《秣陵秋传奇》南京图书馆藏抄本卷末题记：“光绪甲午春三月，温叟校一过。陈畏人手书。”敝馆藏陈畏人抄本末尾附署：“光绪甲午春三月，南清河温叟吴涑校。”皆表明在《秣陵秋传奇》的流传过程中，南清河温叟吴涑是一位出力甚多的校勘者。在敝馆藏本眉头，仍有其批校的印记。如作者自序页云：“人方言愁，我始欲愁。温叟。”《兰因》出【二犯江儿水】调上云：“我闻此语心骨愁。温叟。”此吴涑详情如何？

吴涑（1867—1920），字温叟，江苏淮安府清河县人。其父吴昆田（1807—1882）乃鲁一同密友，据新修涟水《鲁氏宗谱》之卷七《一同祖淮阴建籍》（1990年油印本）载，鲁一同之所以由安东迁居清河，就是因为鲁一同曾帮助吴昆田模拟会试题，吴家为表感激，赠其良田数百亩而致。吴涑博学能诗，入民国担任地方议员，并曾远赴广东参加护法战争。关于

其生平详情，其子吴其埙曾撰有《先府君行述》，见《淮阴吴氏宗谱·传》[1]。由于该行述世人知之者鲜，故特迻录如下：

府君姓吴氏，讳涑，字温叟，号季实，晚号击存，始祖通海公，元季自滁州迁淮，遂始为淮阴人。曾祖讳朝观，字殿升，妣氏刘。祖讳以诏，字紫纶，妣氏史。两世均封中宪大夫、恭人。父讳昆田，字稼轩，举人，刑部员外郎，奏加三品封典，授通议大夫。妣氏朱，封淑人；生妣氏葛，封宜人。中宪公两世以赈灾有德于乡里，事载府县志。通议公文章行谊尤为海内人士所推重，事迹载府志。府君同怀五人，长伯父伯翘公，讳楚；次伯父文甫公，讳焱；次伯父补之公，绘阙；次即府君；又次叔父绍溪先生，名濂。伯翘公早世，文甫公出为叔祖子助公后，补之公出为叔祖仲深公后。先大父晚乃生府君，故督教之特严。府君生而颖悟笃实，自成童即善体先大父意，无色忤。年十六，先大父见背。府君躃踊哀毁，仅不灭性。棺敛安措悉请命长老，无悖于礼。春秋时祭，一秉先大父遗法，必诚必敬，不敢稍懈。先生祖妣，素患心疾，光绪戊戌春，猝发痰厥，半日弃养。府君以生未能求良医愈痼疾，病起仓卒，又未能尽一日汤药之奉，终身以为大憾。

幼受先大父训，十三经均成诵。稍长，命从淮安鲁仲实、高子上两先生学为古文。先大父主讲清江浦崇实书院，肄业及日夕过从者，有潍陈逊之、铅山熊东美、淮安潘伯秀、同邑程振六诸先生，皆以正学奖掖后进。府君时与南昌万进之、江都梁公约、同邑田倜生三先生为童年学友，日品诸论，已知植根柢之学。逮先大父捐馆，复负笈淮安，受业徐先生宾华。十九岁服阕，补博士弟子。更延曲阜孔先生印川于家，从学二载。既屡不得志于有司，遂弃举子业，取先大父手校《四史》《五代史》《明史》《资治通鉴》诸书，晨夕研诵，旁及两汉唐宋人诗古文辞，而尤致力于杜、韩、曾诸家。初尝以经学请益于南丰刘先生慈民，继复与仪征刘良辅、泗阳尹軨叔、上虞罗叔蕴诸先生相切劘。三十后，客游四方，又尽识当世贤豪长者，如合肥蒯礼卿、长洲朱仲我、江阴缪艺风、同邑王寿萱、歙徐圣秋、义宁陈散原、金坛冯蒿叟、桐城姚叔节、兴化李审言、淮安段蔗叟诸先生，皆文章道义交。而于江阴、金坛、义宁三先生尤恪恭，执后进礼。近年更师事段先生，每有所作，必就订正，商榷文字，书讯往来无间月。又命不孝执贽门下。为文不拘宗派，诗则得力于杜为多。弥留之际，语不孝曰："余恨治经未深，所为文殊不敢自信，惟近年诗稍窥门径耳。"先大父藏书极富，捻乱都煨尽，续有购置，不及什一。先大父在日，每痛惜之。故府君恒思补购，而力为逮。晚稍有所获，然去旧藏

① 吴其稑编《淮阴吴氏宗谱》，1993年台北家印本，淮安市图书馆藏。

尚远。不孝罔知承学楹书之託，恐无以成府君之志，而弥先大父之憾。呜呼痛哉！

府君生平一无城府，不欺人，亦不虞人欺。每谓吾守身惟一“拙”字，二十年来，饥驱奔走，未尝一用其巧，卒能不见摈于君子，知拙固胜巧也。府君既以拙自守，凡事不与人争。然遇乡里利害及家国大计，又毅然不稍退让。……改国后，被选为众议院议员。不轻建议，而心所否者，绝不为苟同。平生谊笃师友，于鲁、高、孔三先生尤服膺终身。晚年取三先生遗墨装池成卷，为文记之。先大父常诲以抑戒之诗，孔先生又屡以为训，因改书室名虚受斋为抑抑堂，示不忘父师之教也。府君体素丰，而气虚多痰……去冬在粤，痰疾不时举发。本年夏历正月十四日，自粤附轮归，海程歧阻，八日始至上海。又十三日，二月初七返里门。此二十日中，风涛险恶，冷暖骤异，眠食都废。府君疾病之身何以堪此，故抵家而病遂大剧，痰窒气喘。急延医诊治，已不可为。……竟于十六日丑时弃不孝而长逝矣。呜呼痛哉！

府君生于同治丁卯十一月十四日寅时，卒庚申二月十六日丑时，享年五十四岁。配先妣氏朱，先五年卒。子一，即不孝。府君少作颇多，后屡自删削，曾刊行《抑抑堂文》一卷。弃养后，不孝谨奉遗稿，丐段先生编定，得抑抑堂文、诗、札记共十五卷。纂辑之书有同邑蒋升之先生《苏余日记》一卷，淮安潘养一、鲁通甫、高子上三先生读书记若干卷，均待梓。……痛念不孝生而梼昧，于府君生平不审万一，谨就所得于尊长里党者，和泪诠次，不敢粉饰，以蹈诬罔之咎。倘蒙立言君子俯赐铭诔，以光泉壤，则世世子孙感且不朽。不孝其埙泣血谨述。

了解批校者吴涑的生平详情，有助于对一些似是而非的认识的澄清。比如，陈美林先生大作中尝言：“抄本中，批者吴温叟曾提出一些请作者修改的意见（即‘俟高酌’），稿本中则已按吴温叟的意见做了修改，可见稿本当晚于抄本。如【访云】出中，‘（旦）还不曾请问老爷尊姓？’抄本眉批云：‘鄙意老爷改为稍雅字面，盖名妓口吻，不可稍涉俗套也。改为先生何如？俟高酌。吴。’”这里至少有两点值得提出讨论：

一，称“批者吴温叟”，似乎与称作者是徐鹤孙一样，显示先生尚不知道批者名涑。其实，温叟吴涑在清末民初的诗界声名还是挺不错的，汪辟疆先生在《光宣以来诗坛旁记》中就曾盛赞之：“清河吴温叟涑与王义门、梁公约齐名，诗思至清。”

二，称吴涑提出的“俟高酌”是“请作者修改”，恐怕是误会。尽管目前我们没有考知作者徐昫的生卒年岁，但从前引鲁一同所赠诸诗之语气，不难得知其与鲁一同年岁相仿。生年亦当在嘉庆十年（1805）左右，完成《秣陵秋传奇》的写作时大约三十多岁，属吴涑父辈。检《秣陵秋》之《寻秋》出，涂小鹤上场道白曰：“廿年湖海萍蓬客，两字功名傀儡场。小生吴陵涂小鹤是也。”亦表明道光庚午《秣陵秋》完成之际，其至少三十大几岁，否

则便无资格自称“廿年湖海萍蓬客”。因此，当吴涑出生时，徐昫已六十余岁；当吴涑完成批校《秣陵秋》之“光绪甲午春三月”时，徐昫当届九十岁。且不论徐昫是否能活到这么高龄，即便退一万步说，他活到了此时，而要说此时徐昫以如此耄耋之年，还兴致勃勃与后生小子吴涑不断地商酌旧作，亦颇难令人相信。再者，如前所考，徐昫曾客淮上，但那是在道光十二年壬辰至十四年甲午间（1832—1834），吴涑出生的六十多年前。《续纂泰州志》非常明确地记载，同治初，亦即吴涑出生之前，徐昫即已移家东台之安丰场。生长于清河的吴涑如何与数百里外的他交游盘桓，商酌文字呢？

## 四、抄者考

《秣陵秋》之南师大抄本、淮阴师院抄本之抄录者均为陈畏人。当然陈畏人不仅仅是位过录者，他也是一位在《秣陵秋》传播过程中不可忽视的校勘者。南图抄本目录后题记所谓“今又收拾而校对之”，《寻秋》出：“邵本此四行下缺，于杨玉老家见《秣陵秋传奇》。……癸酉三月念五日，冒雨往校，归来书。畏人。”皆是明证。敝馆藏本天头尚存若干无署名校勘记，或即陈畏人手笔。鉴于其主要贡献在于传抄，故姑且谓之抄者。

陈畏人何许人也？考《淮安市志》第二十九编《人物》，有其小传[1]。兹亦转录如下：

> 陈畏人（1883—1970），原名味余，后改名宗书，字鉴庭，号畏人，别号半间书屋主人、绿雪庵主、十石老人、打线巷南一老民，淮安淮城镇人。青少年时，经常登门向当时淮安著名学者段朝端、徐嘉等请教。长成后，在清江浦经营谦益烟店。他的经营所得，除生活必要开支外，其余均用来购买、搜集两淮文献和前贤诗文墨迹、书画。陈畏人手抄两淮存世孤本或刊刻难觅之书近百种，遇有故家藏书批校善本或稀世藏画，均不惜借贷购买收藏。民国三十八年（1949），烟店歇业，陈畏人回淮安以教书为生。1956年，淮安第一届政协成立，陈畏人以“社会人士”被推举为委员、常委。晚年，居家整理所藏，辑着有《两淮画友小识》《鲁一同先生简谱》《所知明清学者生卒年表》《淮山肄雅录集注》《淮山尚友编》《王小史绿荫堂诗集》《潘养一先生评陶诗》《潘养一先生读书记》等。

然则在敝馆藏本首页题下，其署“陈史畏人”，究属何意？原来畏人先生本姓史，名鉴庭，五岁时出继姨夫陈纪元，改名陈宗书，字畏人，后乃以字行。南社诗人邵天雷在为陈畏

---

① 《淮安市志》第二十九编《人物》，江苏人民出版社1998年版，第920页。

人之父史步瀛所作的《曲肱居士传》中有明确记述："先生姓史氏，讳步瀛，字蓬仙，自号曰曲肱居士。其先……圣对，字陈左，……配俞氏，无丈夫子，生女子子六：一适盐城安丰镇梁某。……一适鲍先生西垣，附贡生；一适范某某；一适严某某；一适潘先生讳德舆，道光戊子科乡举第一，崇祀乡贤，里人所称四农先生者也；一适纪先生燕庭，盐邑庠生。……陈左公无子，嗣子珣，字蕴东，为谐音公第三子。生希曾，字省三，配杨氏，无出，而以先生兼祧之。……先生之高祖荫槐，曾祖谐音，讳圣聪，……祖佩鸣，讳珩，本生祖玉函，讳琳，……考善亭，讳希贤，妣氏汤。……先生配徐孺人，生女子子一，适郝氏。生丈夫子四：长曰味馨；次味清；次鉴庭，出继于陈氏；次味芬。咸为商业，而相年不永。惟鉴庭以商业立家，好儒术，恒交士大夫，绝重文学。先生之孙曰慎侗、曰慎伯，咸入学校，皆鉴庭子也。"[①]

陈畏人长子陈慎侗（1909—2010），字岳山，少从父经营烟店。1949年5月被裹挟至台湾，翌年潜回大陆。1952年考取小学教师，辗转任教于淮安各小学。退休后运用乃父藏书，为地方文史研究者提供方便，同时自己亦从事相关人物传记的写作。《淮安市志》中之陈畏人小传即由其手笔底稿，敝友郭寿龄点窜而成。笔者20世纪80年代后期与之订忘年交，文墨往还二十余年。其去世后，所藏图书悉归敝馆，故余获睹陈氏家藏秘籍若干，《秣陵秋传奇》抄本即其一也。

明瞭陈畏人的情况，可袪除某些误判，甚至影响到对《秣陵秋》创作时间的确认。陈美林先生在《清代三部以南京为场景的传奇》中，谈到陈畏人，对旧作进行了修正，曰：

> 近年反复思索、再次研读，发现拙文将抄本眉批中涉及的戊辰、己巳、庚午、癸酉等干支列于卷末陈畏人于光绪四年甲午所写题记之后，有所欠当。这几个干支应列于其前，即分别为同治戊辰七年（1868）、己巳八年（1869）、庚午九年（1870）、癸酉十二年（1872）。以上几个干支均在道光庚子二十年（1840）之后，而在下一甲子的庚子年（光绪二十六年，公元1900）之前。卷末陈畏人题记中所云"温叟校一过"，温叟，即目录后题记中所指的吴温叟。……吴温叟既然于光绪甲午二十年（1894）再行"校一过"，那么，《秣陵秋》自序所题"庚子"就可能不是道光二十年庚子，而很有可能是光绪庚子（二十六年，1900）。因此，关于此剧的创作年代还要从道光庚子向下移。

戊辰年腊月，陈畏人购得《秣陵秋传奇》，己巳秋倩人录副本，庚午二月收拾校对，癸酉复校，俱见前引。如依美林先生后说，则不消说同治七年（1868）购买《秣陵秋传奇》，

① 见史久煌修《史氏宗谱·传》，民国二十五年承泽堂铅印本。

就是直到同治十二年复校《秣陵秋》，也都不可能是陈甚人，因为光绪九年（1883）陈甚人才出生。然而，事实上，那些眉批却千真万确只是陈甚人的笔迹、陈甚人的语言。美林先生既不知徐昫与吴涑，始终认为“吴温叟当与作者徐鹤孙为同时代人”（《清代三部以南京为场景的传奇》），故而推定《秣陵秋》成于光绪甲午后之庚子。果如其说，徐鹤孙此时约百岁矣，尚能握管作序？复不知陈甚人，故而将其生平事迹前置一个甲子六十年，致令其出生之前十数年便已购书、校书，真匪夷所思。吾爱吾师，吾更爱真理。故草此文，以真相示诸学林。

作者单位：淮阴师范学院文学院、图书馆




# 昆曲北曲有否主调?

周来达

北曲有传统北曲和昆曲北曲两类。本文所说北曲是指“名北而曲不真北”[①]的昆曲北曲。

每一个剧种，甚至每支歌曲都有主调，昆北也不例外。

个体的曲牌唱调即使有主调，但也不能称其为昆曲剧种主调。只有当绝大多数昆曲曲牌唱调都拥有同一个主调的时候，那么，这个曲牌主调才能称之为是昆曲剧种主调（简称“昆曲主调”）。

本文所谓的主调是一个在昆北唱调中再现次数最多的，既不分宫调，也不分套数，曲牌和剧目的乃至不分曲辞四声阴阳的整个昆北曲牌唱调的主旋律。而当这种音调处在动态时，即在演唱、演奏或伴奏等音乐表演状态时，即所谓的主腔。

昆北主调事关昆北唱调的音阶、调式、调性、旋律走向，具有确定昆北音乐性格、风格和基本表情范围等的作用。

长期来，学界对于昆北唱调中存在的无数个 $\dot{2}\cdot\underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}7}\ 6$（简约为 $\underline{\dot{1}7}\ \ 6$）和 $6\cdot\underline{\dot{1}}\ \underline{54}\ \ 3$（简约为 $\underline{54}\ 3$），及其普遍不规则地再现等的现象，虽然人人皆知，无人不晓，但却千思不得其解。也许是此谜太难破解，如今反而越来越鲜见有人研究了。然，鄙以为我们要研究昆曲，不研究昆北固然不行，但研究昆北，不研究昆北的主调和它们的由来及其对昆北的影响等问题同样不行。笔者不才，经多年的潜心思考后，略有感悟，认为昆北有主调。昆北主调以 $\underline{\dot{1}7}\ \ 6$ 和 $\underline{54}\ 3$ 两音调为主。其原始由来或来自于曲辞四声阴阳的去声的字腔音调，或由昆南主调衍生。而这两个音调之所以能成为北曲主调的重要原因是去声比之其他三声具有更多优势和对这两个音调的泛用。

---

① 沈宠遂《度曲须知》（上卷）；俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》（明代编）（第二集），黄山书社2009年版，第617页。

## 一、昆北主调由何而来？

昆北主调的原始由来或来自定位于羽调式的去声字腔音调和对昆南主调的衍生。

### （一）原始由来或来自定位于羽调式的去声字腔音调

这里要求证两件事：一是昆北中i7 6、54 3两音调的原始由来是否去声字腔音调？二是两音调是否昆北的主调？

先来看两音调的原始由来是否去声字腔音调？以昆北《风云会·访普》【端正好】为例：

【谱例1】

《风云会·访普》【端正好】

净（赵匡胤）

尺字调1==C

北正宫

サ 35 6 6 - ∨ ⋮ 3 32 1 7 6 - ∨ ⋮ 6 54 3 ∨ 56 i7 6 - ∨ ⋮ 23 54 3 2 ∨ 3 32 1 7 6 - ∨

水 晶宫， 鲛绡 帐， 光射的水 晶 宫， 冷 透 入 鲛绡 帐。

6 54 3 ∨ 2 6 23 54 303 23 2 - ∨ ⋮ 32 3 3 ∨ 2 606 56 7 ∨ 6 606 56 3 2 3 - ∨

夜深 沉 睡不稳 龙 床， 离 金门 私出 天街 上，

6 5 5 53 2 1 ∨ 3 32 1 7 6 - ‖

正瑞 雪 空中·降。

（《中国昆剧大辞典》，下称《昆典》752）

先来看一下i7 6这个音调是否去声字腔音调？分析谱例可知i7 6在上例中出现了4次。它们是“帐”“晶宫”“帐”“降”四字的唱调。除了“晶宫”两字外，其余三字均为去声。

再来看一下54 3这个音调是否来自去声字腔音调？分析谱例可知，54 3在上例中出现了四次。它们分别是“射的”“透入”“夜沉深”和“龙”字的唱调。进而分析“射”“透”“沉”“龙”四个字可知，除“龙”是阳平声外，其余均去声。从中或可窥知两音调的原始由来即去声字腔音调。

再说，昆曲南、北曲的语言虽然不同，但就调类来说是一样的。昆北与昆南的去声音调，亦应没有差别。昆南主调2316的原始由来是去声字腔音调[①]，其与昆北23176的音调，所标示的语音趋势是一致的，因此，后者当然也是去声字腔音调。

---

① 详见周来达“昆曲南曲主调由何而来？”国立中央大学中国文学系（台湾）《戏曲研究通讯》（2014年）第九期。

至于1̇7 6、54 3两音调是否昆北的主调，自然要以这两个音调在昆北曲牌唱调中的性质、地位、功能、作用和数量等来决定。

事实上，1̇7 6、54 3这两个音调不仅在昆北中比比皆是，而且昆北的绝大多数曲牌唱调的音阶、调式、旋律走向和乐曲情绪等亦无不受其影响。仍以【谱例3】为例。

分析该谱例可以发现，就在这支短短的唱调中，1̇7 6、54 3这两个音调竟然分别都出现了4次。几乎可以这样说，如果该曲牌唱调脱离了这两个音调，这支唱调就不存在。可见1̇7 6，这两个音调在该唱调中的地位是何等的重要。

继而分析，还可发现这是一支七声音阶羽调式的唱调。而这种判断的主要依据是该唱调的终止音恰好就是昆北的主调1$^{2}$7 6–‖，这种现象在昆北中堪为比比皆是，可见1̇7 6这个音调在该曲牌唱调，乃至整个北曲中是起到了可以决定唱调的音阶、调式、调性、唱调情绪、风格等的作用，其性质、地位、作用是其他音调所无法替代的。显然，该唱调乃至整个北曲的主调即1̇7 6及其移位54 3这两个音调莫属的。

若论这种音调在整个昆北中的数量，仅以经昆曲专家们千挑万选的《中国昆剧大辞典》为例。该《辞典》的《北曲唱段选粹》，共选登昆北（正曲）唱调67支。其中，没有1̇7 6、54 3两音调或两音调不明显者仅《紫钗记·折柳》【寄生草】《长生殿·九转货郎儿》【六转】二支[①]。以曲牌计，该两音调的出现率在百分之九十八左右。1̇7 6、54 3两音调或其一在《中国昆剧大辞典·北曲选粹》中共用438次，平均每支曲牌计用 6.5次。其数量之多，使用频率之高令人震惊。像这样的昆北音调，还不能称之为是昆北的主调吗？

总之，1̇7 6、54 3两音调，就是昆北的主调。它们的原始由来就是四声阴阳中的去声字调。

**（二）昆北主调的原始由来或由昆南主调衍生**

昆北主调两音调之由来或许还由昆南主调2$^{3}$16̣衍生而来。其演变的方法其实很简单，只要在五声音阶昆南主调中加入一个偏音Si ，顷刻间，昆南主调2$^{3}$16̣就变成了 2̇·3̇ 1̇7 6。而分析2̇·3̇ 1̇7 6可以知道，这是一个五声性的七声音阶音调，恰好与昆北主调无异。

昆南演变为昆北，只要在昆南的主调中加上一个Si ，由此使得昆南的主调演变为昆北的主调，这种事实确实存在于昆曲的实践中。

以昆南中吕宫《红梨记·解妓》【泣颜回】唱调为例。

大家知道昆南唱调是五声音阶，唱调中偶尔出现个别的fa或Si 那是正常的，但如果一支昆南曲牌唱调中要出现二十来次诸如1̇7 6、54 3等那样的七声音阶音调，那就不仅应该认定支唱调就是昆北，而且还应该怀疑这是人为的故意。

---

① 乐谱分别见《中国昆剧大辞典》第775、784页。

【谱例2】

## 红梨记·解妓【泣颜回】

五旦（谢素秋）

小工调（1==D）

南中吕宫

中速　　【品头】

2 1 7 6 6 5 6 5·4 3 5 3 2 | 4/4 2 6 5 56 543 | 2 176 5 6 | 62 3·56 543 | 2 – 2 (565) |
回首　望　京华，　为甚么　奔　走　天　涯。

6 – 612 176 | 5 – 6·5 343 | 2 3 2·3 1·761 | 2 6·7 2 2 32 | 1 2 3 2 | 2 3·56 543 |
娇　枝　嫩　蕊，几　曾经这　途　路　波

【品头】

2· 5 203 235 | 5 2 23217 | 7 3 217 3 217 | 7 2 2543 5 – | 5 (565) 35 2 35 | 6 6·5 5632 |
查。受风　吹，　遭雨　打，　更　难禁

3·5 32 1 2 | 3·5 3·532 12 | 2 1 1217 6 | 6 (22) 6 7 | 723 2·17 6 – | 5 6·6 615 |
跋　涉　高　和　下。　涕　盈　盈　两　泪

356 543 2 – | 2 2·3 5023 217 | 2·3 564 3 | 3 5 6·12 176 | 5 2·3 5023 217 |
交　加　搌　不开　满　面　尘　砂，搌　不开

2· 3 564 3 | 35 6·12 176 | 5 – 0 0 ‖
满　面　尘　砂。

（《昆典》719）

分析谱例可以知道，昆南中吕宫《红梨记·解妓》【泣颜回】在短短的十句（最后一句为重复）唱调中，标志昆北主调的i7 6、54 3两音调共出现了18次。其中，i7 6出现8次：如“回首”“奔”“娇”“嫩”“下”“盈盈”“尘”“尘”等字调中都有i7 6。这里还不包括“吹”“雨”等字中多次出现的变宫。而54 3则出现了11次。如“华”“为甚么”“天”“枝”“波”“打”“交”“面”“交”“面”“面”等字调中都有54 3。正是由于i7 6、54 3这样的七声音阶音调的出现，这支昆南实质上已经演变为昆北了。

首先应该肯定，i7 6、54 3两音调，原本就是昆北的主调，而昆南【泣颜回】唱调，也就是因这两个音调的频频出现才演为昆北的。

其次，从创作手法看，将昆南主调$2^{3}16$演变为昆北的主调，仅仅只要在该音调中间加上一个过渡音Si即可。

事实摆在面前，两者主调的一音之差，昆南变为昆北，《红梨记·解妓》【泣颜回】演变为昆北的根本原因或即于此。

其实，回首来看，将$2^{3}1\underset{\cdot}{6}$演变为$\dot{2}\cdot\underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}7}\ 6$这种手法，在中国传统音乐创作中司空见惯，不以为奇，也算不上是什么大技巧，但其效果却无与伦比。一音之差，昆南变昆北，这是什么技法？确切地说，这不仅仅是技法，而是昆曲用以发展自己的一种独特的音乐思想，音乐思维。而如果是音乐思想、音乐思维，那当然不是一支曲牌的问题，这样，我们当然有理由进而肯定：昆北主调的另一个由来，就是由昆南主调衍生而来。

当然，上例昆南【泣颜回】演变为昆北的案例也不是孤证。如南北合套中的昆南《长生殿·惊变》南中吕宫【扑灯蛾】，也是由于在南曲主调中加入了一个Si 音后，终致南曲主调演变为昆北主调。囿于篇幅，恕不展开。[1]

在昆南主调的$2^{3}1\underset{\cdot}{6}$中增加一个Si音，将$2^{3}1\underset{\cdot}{6}$演变$\dot{2}\cdot\underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{1}7}\ 6$的做法，当然极为简单，此举不仅对魏良辅这样的音乐大家来说不是难题，即使对当时所有的曲家和昆曲艺人来说也是极为简单的事。然而，由此而使这个音调滥觞于昆北，并使它们一跃而为昆北的主调，其意义却无比深远。其对于昆北唱调体系的创建以及昆曲南、北曲音乐风格的融通乃至唱调之变通等所建立的功业，却是世人所始料不及的。

值得指出的是由于昆北主调原始由来或来自于昆北的去声字腔音调，或昆南主调衍生，不管是去声字腔音调或昆南主调，其原本的形态都是一个乐汇型的音调，因此，昆北主调的形态也不可能是一个乐句、一个乐段，或一支完整的曲牌唱调。

## 二、昆北的去声字腔音调缘何能成为昆南主调?

昆北的去声字腔音调之所以能成为昆南主调的主要原因有二：其一是去声自身比之其他三声具有更多的优势；其二是对$\underline{\dot{1}7}\ 6$、$\underline{54}\ 3$这两个原本是去声字腔音调的泛用。

### （一）去声比之其他三声具有更多优势

这一点突出体现在如下三方面：

首先，由于曲辞中的去声字较多，因此，该音调出现的次数也就特别多；

其次，去声字出现的位置，对个体曲牌来说虽然由曲牌定则之制约，其定位有大体的框定，但就有着数千支曲牌的昆曲整体而言，去声字出现的位置几乎没有制约和不确定的，因此，专用于去声字的音调之出现位置也就无处不在。

其三，定位于羽调式的去声字腔音调是四声中最突出、最抢眼、最具活力，最具可塑性、最富多变性，是整个昆北高音的代表。

以最富多变性为例。通常以为去声音势至少由“低—高—低” 三个音来勾勒，但事实上

---

① 乐谱见《昆典》第794页。

通过运用昆曲曲牌唱调创作的借音法等技法后，哪怕只有一个高音，也就能代表它的身份，由此使得去声音调在充满了魅力的同时，还平添了几分神秘。如：

1.《西游记·认子》［醋葫芦］“也是恁那前生有分” 3 5 3（也是恁）（《昆典》754）。其中，阳去字“是” 的字腔音调So，即借了比它低的前音Mi和后字音Mi而突出了So音的高，由此造就了353这样一个完全符合低—高—低↗↘的去声音势。

2.《四声猿·骂曹》［天下乐］“恁便既杀了他娘又连着胞一搭” 6 16（便 既杀）（《昆典》759）。其中，阴去字“既”的字腔音调Do，即借了比它低的前字“便”的低音La和后字“杀”的低音La而突出了Do音的高，同样造就了 616 低—高—低的去声音势。

以比较而存在的代表高音的去声字腔音调之高健、凛冽，使得唱调显得高亢激越、色彩靓丽，充满生气；而其形态的变化多端则又使唱调充满了生机和活力；再加上其在昆北唱调中出现的次数最多、频率最高，留给观众的影响最深等它自身所显示出来的与众不同的优势，就是去声的字腔音调为什么能成为昆北主调的内在的决定性因素。

**（二）昆北对两音调的泛用**

这是昆北的去声字腔音调之所以能成为昆南主调的又一个主要原因。

不按依字行腔的规范，随意将i7 6、54 3两个音调运用于任一单字唱调之中，即为泛用。

那么，事实上昆北有否泛用两音调呢？两音调泛用后变成了什么？昆北是怎样泛用两音调的？泛用的主要技法是什么？等等，也就值得深入研究。

1. 昆北有否泛用两音调？

诚如前述，在被《中国昆剧大辞典》入选的67支昆北（正曲）唱调中，至少有百分之九十八左右的唱调都兼有或分别有i7 6、54 3两音调。另据笔者对《中国戏曲音乐集成·江苏卷》（下称“江苏卷”）、《中国戏曲音乐集成·北京卷》（下称“北京卷”）中的昆北唱调的粗略统计，则至少有百分之八十以上的唱调都兼有或分别有i7 6、54 3两音调。

如《江苏卷》共收录昆北只曲唱调97支，其中，没有i7 6、54 3两音调或两音调不明显者10支。它们分别是：【点绛唇】（3支）、【油葫芦】【寄生草】【大红袍】【醉花阴】（3支）、【出队子】①。有两音调者约占昆北曲牌总数的百分之九十左右；如《北京卷》共收录昆北只曲唱调46支，其中，没有两音调或两音调不明显者7支。它们分别是：【喜迁莺】【刮地风】【粉蝶儿】【油葫芦】【寄生草】【斗鹌鹑】【上小楼】②有两音调者约占昆北曲牌总数的百分之七十左右。

---

① 《点绛唇》《油葫芦》《寄生草》《大红袍》、3支《醉花阴》和《出队子》乐谱分别见《中国戏曲音乐集成·江苏卷》第432、434、435、440、444、448、609、612、614、617页。

② 《喜迁莺》《刮地风》《粉蝶儿》《油葫芦》《寄生草》《斗鹌鹑》《上小楼》乐谱分别见《中国戏曲音乐集成·北京卷》第682、909、946、951、952、957、958页。

那么，昆北唱调中所有的i7 6、54 3音调，是否都是因为它们都是去声字，而运用依字行腔昆曲曲牌唱调创作法带来的呢？不一定。应该说，其中有很大一部分这类音调的出现，与曲辞的平仄是没有关系的，这就是泛用。以《单刀会·刀会》【新水令】为例：

【谱例3】

《单刀会·刀会》《新水令》

净（关 羽）

尺字调（1＝C）

北双调［新水令］

廿 3 . 2 1 2 2 2 1 3 i 2 i7 6 6 5 6 0 5 3 2 3 － （汤 令 汤）
大 江 东 去 浪 千 叠，

6 5 6 6 （汤） i 6 5 4 3 5 6 5 6 1 2 0 2 1 3 1 7 6 －（汤 令 汤）
趁 西 风 驾 着 这 小 舟 一 叶，

3 5 0 6 5 4 3 3 5 6 6 5 4 3 1 2 3 － （汤 汤）
才 离 了 九 重 龙 凤 阙，

5 6 i 7 6 3 i 7 6 3 5 0 5 3 5 6 3 － （汤 汤）
早 来 探 千 丈 虎 狼 穴。

2 2 1 2 3 3 －（汤） 6 5 4 3 5 0 5 3 5 2 3 2 3 2 1 －（汤 令 汤）
大 丈 夫 心 烈， 大 丈 夫 心 烈，

6 5 4 3 （汤） 2 2 1 7 6 （汤 汤） i 5 6 5 5 3 －
觑 着 那 单 刀 会 赛 村 社。

（《昆典》748）

分析上例，即可发现就在这短短的七句唱调中，i7 6出现了5次，它们是：“去”“叶”“来探”“千丈”“会”；54 3出现了5次，它们是：“这”“离了”“凤”“大丈夫”“觑着那”。且不说这些曲辞是否个个都是去声字，仅就其中如“来探”“千丈”“离了”“大丈夫”“觑着那”那样，用一个去声字腔音调为两个或三个曲辞配谱的做法本身就是泛用，其泛用的比例至少在百分之五十以上。可以这样说，整首【新水令】曲牌唱调，离开对这两个音调泛用，就不可能有这支曲牌唱调。

这种现象，诚洛地先生所谓：“昆北的定腔乐汇的使用，往往无定。如‘543’，到处都

用——几乎每一‘曲牌’中都屡用。”他在列举了许多例证后，又说：“几乎每句都用（若将543的转位‘翻调’为i7 6也算在内，则句句有），而处处使用的地方都不同。”由此得出这两个音调已经成为“整个昆北的唱的风格特点。”的看法。[①] 应该说，“整个昆北的唱的风格特点”的音调，自然就是整个昆北的主调。而追溯这两个音调之所以成为主调的根由，不得不说除了去声自身比之其他三声具有更多的优势的正常依字声行腔所致外，另一个重要原因就是对这两个音调的泛用。

2．两音调泛用后变成了什么？

一般情况下，两音调的泛用多用于曲辞的字腔音调，或某单字唱调中的过腔音调。

（1）泛为多个曲辞的字腔音调。

①对i7 6类音调的泛用。

甲、一个音调作为两个字腔音调的泛用：如：

《单刀会·刀会》【新水令】“依旧的水涌山叠” i 7 6（旧 的）（《昆典》748）；

《邯郸记·云阳》【刮地风】“还只怕血侵展污了俺袍花’ i7 | 6 - ‖（袍 花。）（《昆典》769）。

乙、一个音调作为三个字腔音调的泛用：如：

《长生殿·哭像》【脱布衫】“羞杀咱掩面悲伤” 2 i7 6 - |（羞 杀 咱）（《昆典》780）；

《西游记·认子》【集贤宾】“恁趁着这碧澄澄大江东去” 2 i7 6（趁 着 这）（《昆典》753）。

（2）对54 3类音调的泛用。

甲、一个音调作为两个字腔音调的泛用。如：

《宝剑记·夜奔》【折桂令】“此一去博得个斗转天回” 5 4 3 - | 3（天 回，）（《昆典》757）；

《四声猿·骂曹》【天下乐】“是汉天子第二位哎美娇娃” 5 5 0654 | 3.（娇 娃，）（《昆典》759）。

乙、一个音调作为三个字腔音调的泛用。如：

《窦娥冤·斩娥》【端正好】“造恶的享富贵又寿延” 6 54 3（造 恶 的）（《昆典》750）；

① 洛地《词乐曲唱》，人民音乐出版社2001年版，第197、198页。

《铁冠图·刺虎》【叨叨令】“试问恁三生石上可有良缘分？” 6 i 5 4 3 试 问 恁（《昆典》788）。

（2）泛作过腔音调。如：

昆曲曲牌的单字唱调由字腔音调和过腔音调两部分构成。其中，过腔音调的音乐材料不是来自于依字行腔的语言，而是音阶中的自然音或剧种主调。反顾之，两音调之所以能成为昆北主调，与昆北将这两音调泛用为过腔音调也不无关系。

（1）将i7 6泛作过腔音调类。如：

《牡丹亭·冥判》【油葫芦】“宜题入画高人爱”阴平声字“高”的唱调 506 176 高（《昆典》763）。其中，So为“高”的字腔音调，6和176均为过腔音调。176原本的去声字腔音调形态未变，但性质已变为过腔音调，这就是泛用。

散曲《咏花》【大红袍】“怎得似林家常帮傍”阴平声字“家”的唱调 6 - | 623 1.76 家（《昆典》789）。其中，低音La为“家”的字腔音调，23 1.76为过腔音调。23 1.76原本的去声字腔音调形态也未变，但性质已变为过腔音调，这也是泛用。

（2）将54 3泛作过腔音调类。如：

《紫钗记·折柳》【寄生草】“问芳卿谁断送春归去” 阳平声字“谁”的唱调 203 5.6 543 | 谁（《昆典》761）。其中，203 5.是“谁”的字腔音调，6 543是过腔音调。6 543原本的去声字腔音调形态也未变，但性质已变为过腔音调，这是泛用。

《荆钗记·男祭》【折桂令】“爇沉檀香喷金猊” 阴去（亦作阴平）声 “喷” 字的唱调 i² 665 : 3.6 54 3 | 喷（《昆典》755）。其中，i² 665 : 3.是“喷”的字腔音调，6 54 3是过腔音调。6 54 3原本的去声字腔音调形态也未变，但性质已变为过腔音调，这也是泛用。

本原性的去声字腔音调凭借着自身及其出现位置等的优势大肆泛用，泛用为多个曲辞的字腔音调或单字唱调中的过腔音调的音调形态虽然没变，但其作为去声字腔音调的性能，却随着两音调在昆北唱调中应用范围的不断扩大、数量的日益增加和功效的大幅提升等而发生了实质性的改变，其昆北主调地位水到渠成，昆北主调即此形成。

3. 昆曲主调是怎样被泛用的？

昆北两音调之泛用，自然离不开昆曲泛用主调的技法。概括昆曲泛用主调的技法主要

有：改变主调首音法、前置新字腔音调法、移宫换吕法、倚主调填乐法等。囿于篇幅，下面仅以倚主调填乐曲牌唱调创作法如何泛用两音调为例。

【谱例4】

**《西游记·认子》【集贤宾】**

正旦（殷氏）

六字调（1=F）

北商调

6 2 17 6 35 605 323 3 - | 504 33 35 6 5 65 2 17 6 21 3 - |
恁趁着这碧澄　澄大　江东　去得　紧，

506 54 3 23 232 1 3 56 1 21 65 6 - | 54 3 3 506 54 3 65 3 5 3 2 1 - |
如失　却宝和　珍。白日里鱼　行也那虾队，

2 17 6 5 6 3 56 121 65 6 - | 1 1 12 33 6 67 676 54 3 12 33 - |
到晚来与鹭友　鸥　群。黑　漫漫翠　雾　连山，

12 303 23 232 1 1 21 6 5 6 302 17 6 1 - | 3 3 5 6 3 3 5 3 1 2 3 232 3 - |
白茫　茫雪　浪　堆　银。只俺这跳龙门的丈　夫，

2 17 6 101 65 3 54 3 21 3 - | 3 54 3 2 16 15 33 - |
畅好是千　转的　稳，便重生十八　岁为人。

54 3 2 2 12 6 56 - | 1 21 6 5 6 12 3 2 23 232 121 - ‖
目穷明月　渡，肠　断　碧天　云。

（《昆典》753）

这支牌曲的主调是i7　6、54　3。下面且对其中i7　6这个原本是去声的字腔音调是如何被泛用的情况作些探讨：

上例用2·3　i7　6音调配唱调的曲辞有“趁着这”“去得”“到晚来”“堆”“畅好是”五处。很显然，原本只是一个去声字的字调，现在除了“堆”字是将i7　6作单字唱调外、其余均已经作为两个或三个曲辞的单字唱调了，这就是泛用。其手法就是倚主调填乐法。

我们应该如何看待和理解上述现象？鄙以为重点要关注以下五个方面：

首先，要肯定2·3　i7　6就是该牌曲的主调；

其次，2·3　i7　6这个昆北主调，如今都被填上一个字、或两个字和三个字的曲辞。可见，

这个主调已几经变为可供填词的一个固定的音调了。其实按 2·3 17 6这个音调看，还可以填成四个或五个，乃至更多曲辞的唱调，这就是泛用；

其三，分析上述昆北主调的五次再现，其作为主调的性质和单字唱调的结构都会发生变化：

第一次的“趁着这”唱调，原本一个完整的羽调式主调现在已经分解为三截，结构由 $2^{3}$ + 17+ 6三个单字唱调构成，但每一个独立的单字唱调，却都不是原本的羽调式去声字调。这就是说，原本的羽调式去声字调如今已经不存在，其性质、结构已经发生变化。

第二次的“去得”，原本的羽调式去声字调同样也已消失，结构变为 $2^{3}$ +17 6两截；

第三次的“到晚来”原本的羽调式去声字腔音调消失后，其结构演变为 $2^{3}$ + 17 +6三截。

第四次的“堆”字唱调，虽然从形式上看，还是保持羽调式主调的形态，但由于“堆”字是阴平，后边 02 1 7 6的音调性质已经演变为过腔音，其结构亦已改为字腔音调 30+过腔音 02 1 7 6，显然这也是对该主调的泛用。

第五次的“畅好是”，原本的主调已分为三截，唱调也演变为 $2^{3}$ + 17 +6三个单字唱调。其中，每一个独立的单字唱调都已经不是羽调式去声字调。

总之，上述五次出现的昆北主调 2·3 17 6，次次是泛用。

其四，倚主调所填的字数却可多可少，但其作为主调的音乐形态和身份基本不变；

其五，每次填词依然实行“依字声行腔” 优先为主的原则。如“趁着这”三个阴去字的字腔音调都符合规范就是例证。

至于《西游记·认子》《集贤宾》中另一个主调54 3，由于其本身就是17 6的翻调和泛用，其泛用的程度、范围与17 6相比较有过之而无不及，泛用的手法也是“倚主调填词”法，恕不赘述。

事实证明，昆北主调的形成，确实离不开对17 6、54 3两音调的泛用。其泛用的手法较多，“倚主调填词”法只是其中之一种。

综上所述，昆北主调的形成与去声自身比之其他三声确具有更多优势和对17 6、54 3这两个原本是去声字腔音调的泛用确有密切关联。[①]

---

① 详见周来达《昆曲中普遍存在的不同曲牌却有相似或相同音调的现象意味着什么？》，《戏曲艺术》2013年第3期。

## 三、昆北主调对昆北有何影响?
### ——以对昆北唱调音阶的影响为例

昆北主调的形成对昆北音乐的影响是全面、深刻、持久的基础性、实质性的根本影响。囿于篇幅，下面仅以其对昆北唱调音阶的影响为例。

一般认为昆南是五声音阶，昆北是七声音阶。但由于我国汉族的音阶具有五音奉七声的特质，因此，当代学界普遍认为，昆北是五声性七声音阶。且认为这种五声性七声音阶都是传统自然七声音阶。这种音阶中的两个偏音都是该音阶中的自然音级，具有很强的独立性和不稳定性。可以说，这就是当前的学界对于昆北音阶最深刻、最前沿的认识。

可谁又能料到，由于昆北唱调中的Si、Fa两音的出现，一般来说，都必须以$\underline{\dot{1}7}\ 6$或$\underline{54}\ 3$三音列连用的面目出现，由此导致这两个偏音通常都不能以单独身份的出现，而必须夹在Do、La和So、Mi之间才能出现。如要出现Si音，就必须出现$\underline{\dot{1}7}\ 6$三个音；凡要出现Fa音，就必须出现So、Fa、Mi三个音。由此决定，其音阶排列就是：

按下行排列：Do （Do Si La） La So （So Fa Mi） Mi Re Do
宫 变宫 羽 徵 清角 角 商 宫

按上行排列：Do Re Mi （So Fa Mi） So La （Do Si La） Do
宫 商 角 清角 徵 羽 变宫 宫

从这个音阶排列中我们可以清楚地看到，原本传统五声性七声音阶中的Si、Fa两音已经不是独立的音级。将这种音阶与我国传统的三种五声性七声音阶：雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶相比较可以明显地看到，这种音阶形式与上述音阶的排列是有所不同的，也是此前所没有的：

昆北音阶：Do Re Mi （So Fa Mi） So La （Do Si La） Do
宫 商 角 清角 徵 羽 变宫 宫
雅乐音阶：宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫 宫
清乐音阶：宫 商 角 清角 徵 羽 变宫 宫
燕乐音阶：宫 商 角 清角 徵 羽 闰 宫

值得指出的是，这种不同不是体现在半音位置，而是体现在半音出现的方式、形态和功

能等方面。

通常认为昆北是清乐七声音阶，如果按此说法，那么，它的音阶排列就应该是：

| Do | Re | Mi | Fa | So | La | Si | Do |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 宫 | 商 | 角 | 清角 | 徵 | 羽 | 变宫 | 宫 |

但事实上，昆北音阶中的清角、变宫两个半音出现的方式和形态与清乐音阶是不同的。应该说，昆北的这种音阶虽然也是七声音阶，而且也是通过在五声音阶基础上，加入清角和变宫两音而成。其半音位置与传统清乐音阶半音位置无异，也在三、四度与七、八度之间。根据这种情况，我们首先可以说这种音阶与传统清乐七声音阶最为相似，甚至可以说，这种音阶形式，就是在清乐七声音阶基础上演变而来的，但由于其中两个偏音出现的方式和形态的不同，因此，两者也是不同的。当然，昆北的这种音阶，与雅乐七声音阶或燕乐七声音阶相比较，也是有所区别和有所联系的。

更重要的是音阶是音乐的基本属性，音阶的变化是基础性的本质变化，昆北这种音阶形式的与众不同之处不在形式，而在其功能。由于这两个偏音必须以三音列形式出现，因此，如要出Si音，那么，它就上不能与Re 、Mi、Fa、So、La各音直接相连；下不能与So、Fa、Mi、Re、Do 各音直接相接。如要出Fa音，这个Fa音就上不能与La、Do、Re、Mi、Fa、So各音直接相接；下不能与Re、Do、Si、La、So各音直接相连。仅此可见，昆北的这种音阶形式，不仅极大地制约和削弱这两个偏音的活动范围和不稳定性，使偏音的性能发生了较大的变化，甚至连旋律进行的方向等也受到了极大地限制。这样的结果是若要昆北像秦腔、京剧等剧种那样，运用两个偏音来表达更为粗犷、悲凄、激愤等的“粗”“劲”“爆”“火”“烈”“狂”等情绪，已属不能。更由于“昆北”中$\underline{\dot{1}7}\ 6$、$\underline{54}\ 3$这两个主调性的音调，常被用于乐句和乐曲之末，由此使得唱调的调式、调性也必然要发生变化（谱例略），“传北”音乐从此而变得不瘟不火，喜而不敢狂喜、怒而不敢大怒，悲是不敢大悲，变得更加适合表达文人“气无烟火”的情怀。这些都标志着昆北的传统自然七声音阶已经发生变化。诚然，这种音阶是在人们在运用主调创作昆北曲牌唱调过程中出现的必然现象，或许并不具有乐律意义，但它在实践中所起到的作用，却是其他任何音阶所无法替代的。

这是一种什么音阶？这是一种此前没有，世上没有，唯昆北独有的音阶。为便于阐述，也为了与传统的五声音阶、雅乐音阶、清乐音阶和燕乐音阶等有所区别，笔者冒昧将这种这种音阶，称之为三音列型两偏音的五声性非自然七声音阶，简称“非自然七声音阶”。

由主调导致昆北音阶形式的改变，仅仅是昆北主调对昆北影响的一部分，然而，当我们回首细看这个音阶中两个偏音出现的形态时，原来，它就是昆北的主调，由此或可窥知昆北

主调的形成对于昆北乃至整个昆曲意义之深远了！

## 四、向昆北主调追问四个为什么?

面对昆北主调，我们不禁要问：昆北为什么要选定去声字腔音调作为主调？为什么要将昆北主调设定为羽调式？为什么要将昆北的音阶演变为五声性非自然七声音阶？违背昆曲“依字行腔”为主的“过腔接字”曲牌唱调法，将昆南主调2³16̣泛用为昆北主调之举等，魏良辅当初是否知道？

**（一）昆北为什么要选定去声字调作为昆北主调?**

语音在实际生活中有千差万别，但对昆曲主调而言，主调就仅有这么几个，面对浩如烟海般的语音及平仄四声阴阳，选择哪一种字调作为曲牌唱调基本的音调，却很有讲究。

昆北主调2̇·3̇ 1̇7 6及其翻调6·1̇ 54 3等音调，原本都是去声字腔音调，而这种音调在演化为曲牌唱调的时候，可以选择65 3、53 2、32 1、16̣ 5̣，乃至63、52、31、15̣等任一音调作为主调，但却为什么偏偏要在如此众多的去声字腔音调中，恰恰选中1̇7 6、54 3作为昆北主调？个中缘由诚如前述，去声比之北曲的平、上两声更具优势，故，选择定位于羽调式的去声字腔音调作为昆北主调也就最为合适。

**（二）昆北为什么要将主调设定为羽调性的音调?**

实质上看，昆北主调是1̇7 6、54 3只是1̇7 6的翻调，从这个角度讲，昆北主调的调式具有羽调式性质。那么，昆北为什么要将主调设定为羽调性的音调呢？其理由或有如下几点：

首先，该主调的由来之一或是来自于羽调性的昆南主调2³16̣，故，其羽调式的性质具有与生俱来的先天性；

其次，将昆北主调设定为羽调性的音调，更便于主调的转调。如54 3就是这个羽调性主调的翻调。显然，这样做是有利于促进昆北音乐风格的形成和丰富昆北音乐色彩；

其三，一般来说羽调式唱调比较优雅抒情，虽然我们不必、也不能将昆曲的羽调式等同于西方的小调系统，但音乐上的基本属性却有很多的类通之处，因此，只要将昆曲唱调的调式设定为羽调式，那么，这种调式所赋予唱调的性能，就是雅致抒情的。这种雅致的情调恰恰最符合文人的情怀和需求，最符合文人音乐的特征，也最符合江南昆苏人的语言特点乃至性格特点，是“此曲只有天上有”的昆曲音乐风格在音乐调式上的保障；

其四，昆北将主调设定为羽调性的音调，有利于昆曲南、北曲风格的融统和唱调的互相转换。

尽管昆南是五声音阶，昆北是五声性非自然七声音阶，两者之间除了在音阶上有共同的“五声性”相联系外，更有意思的是还有相同的、以羽调式为主的调式，由此使得昆曲南、

北曲的音乐风格既保持各自的特色，又有共同的韵致和风味，互相融会贯通，协调统一，应该说，这既是魏良辅辈为之付出百倍努力的梦想，而且也完全是魏良辅所谓“乐理要透彻”的从音乐内在的乐理出发的举措。

其五，羽调式去声字腔音调成为昆北主调后，其去声字腔的音势不会因此而改变。

昆曲去声字腔音调的特征是由低—高—低，至于这个高与低之间的程度，虽然并不完全一致，但其中的趋势是一致的。去声字腔音调的这个特征，昆南、昆北都一样。就音调本身来说，只有基调的高低之别，却无趋势之不同。昆北中的 1̇7 6、54 3 这两个音调，其实也只是决定构成其他去声音调趋势的一个基调，在此基础上构成的诸如276、376、476、576，以及765、654、327乃至27、37、47、57或17、77、75、54 等音调，也同样可以作为昆北的去声字腔音调。这如同男女的声带不同，说话的音调各有高低，同一个字发音虽然相同，但调高不同。可见将主调设定为羽调性的音调，该音调的性质并不会因此而改变。

其六，有利于音乐表演。相对于其他调式而言，将主调设定为羽调式，更适合于演唱和伴奏乐器（如笛子）的定调、定弦，更便于更弦换辄和移位转调等。

**（三）为什么要将昆北主调选定为五声性非自然七声音阶？**

将昆北主调选定为五声性非自然七声音阶，首先是实现昆北文人化的需要；其次是有利于融通昆曲南、北曲，乃至实现昆曲南、北曲唱调的变通。更重要的是从音乐制式上实现昆北在此后的传承、传播过程中其文人化的音乐风格永不变色的根本保障。

以有利于融通昆曲南、北曲为例。如前文所述，原本是昆南《红梨记·解妓》南中吕宫的【泣颜回】等唱调，正是由于出现了 1̇7 6、54 3 为标志的五声性非自然七声音阶，这才使这支原本是五声音阶的昆南，演变为五声性非自然七声音阶的昆北，这就足以说明昆北将主调选定为五声性非自然七声音阶是有利于昆曲南、北曲之融合和变通的。

**（四）违背“过腔接字”法，泛用昆北主调之举等，魏良辅当初是否知道？**

令人意外的是将由去声字腔音调和昆南主调2³16衍生而来的昆北主调 2̇·3̇ 1̇7 6（含其反调 6·1̇ 54 3）音调作为昆北主调，并大量泛用该音调，乃至通过主调和音阶的转换，实现昆曲南、北曲的融通、变通等的举措，或许是魏良辅辈的故意。其中的利弊等，魏良辅在当时其实是清楚的。这一点从魏良辅在其唯一的著述《南词引正》“十六”中可以得到证实。

《南词引正》“十六”是魏良辅专门论述昆曲南、北曲关系和如何改革昆北的说法。他说：“南曲要唱《二郎神》《香遍满》与《本序》《集贤宾》熟，北曲唱得《呆骨朵》《村里迓鼓》《胡十八》精，如打破两重关也，亦有讹处，从权。”[①]。

这里的“两重关”，当然是指昆曲南、北曲的关系。这就是说，要使昆曲南、北曲之

① 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》明代编（第二集），黄山书社2009年版，第529页。

间既各有特色、有所区别，但又要互相融合统一，互相转换变通，那要比“打破两重关”还难。

紧接着的所谓“有讹处，从权”，显然是指要“打破”昆曲南、北曲“两重关”所运用的方法。

那么，魏良辅又是用什么方法“打破”“两重关”的？泛用主调。泛用主调是一种什么手法？“倚主调填乐”创作法。运用“倚主调填乐”创作法去改革原生性的传统北曲，魏良辅愿意吗？不愿意。为什么？因为他所力主和倡导的昆曲曲牌唱调的创作原则是“依字行腔”为主的“过腔接字”法。他不愿意做的恰恰做了，这是多么的无奈，为此。魏良辅发出了“亦有讹处，从权”之感叹，那是完全可以理解的。在这种情况下，他只能两害相较从其轻，即使有“讹处”，那也只好“从权”了，这就是魏良辅内心深处的矛盾和苦衷。

如前所述的谱例4昆北【集贤宾】主调 2̇·3̇ i̇7 6在该唱调中的五次出现，次次都有泛用，其所用的主要创作手法就是在依字行腔和过腔接字的同时，也运用 “倚主调填乐”法。

【集贤宾】是魏良辅在《南词引正》特别推荐，要求“久久成熟，移宫换吕，自然贯串”[①]的曲牌。由此或可推断，魏良辅在实际改造昆北时所采用的策略确实是：“依字行腔”为主的“过腔接字”和“倚主调填乐”等多种创作法并举。从中或可窥知，魏良辅辈在通过大量泛用 i̇7 6、54 3 两音调的过程中，对于这两个音调给昆北唱调带来利弊等的情况，当初应该是知道的。

对于魏良辅《南词引正》中的昆南与昆北关系“犹如打破两重玄关也，亦有讹处，从权。”[②]的论述，虽然至今无人解释，但昆北主调的由来，以及该主调对于传统北曲的昆曲化和昆曲南、北曲关系的影响等，却并不以人们是否理解或有否解释而存在。至于本探讨是否得当？是否还有更合理的解释？笔者期待能与同好共同探讨！

## 结　语

通过上述探讨，深深感到昆北有主调。昆北的主调以五声性非自然七声音阶的羽调式音调 2̇·3̇ i̇7 6及其翻调6·i̇ 54 3为主。它们的原始由来有两种可能：一或来自昆北中定位于羽调式的去声字腔音调；二或是对昆南主调的衍生。这两个音调之所以能成为昆北主调的主要原因是去声自身比之其他三声具有更多的优势和对这两音调的泛用。两音调的泛用主要集中在单字唱调和过腔音调。其泛用的主要技法有：改变主调首音法、前置新字腔音调法、移宫换

① 魏良辅《南词引正》《历代曲话汇编》明代编（第一集），黄山书社2009年版，第525页。

② 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》明代编（第二集），黄山书社2009年版，第529页。

吕法、倚主调填乐法等。

昆北主调给昆北带来的影响是全面的实质性影响。它不仅使传统自然七声音阶从此演变为五声性非自然七声音阶，传统北曲从此演变为“气无烟火”的文人音乐，更主要的是，它的出现和形成标志着一个以五声性非自然七声音阶羽调式为主的昆北唱调体系从此形成。

作为去声字调的音调有很多，但在众多的音调中恰恰唯一选中 2̇·3̇ 1̇7 6和6·1̇ 54 3作为昆北的主调，却是人为的抉择。

魏良辅辈在大量泛用 1̇7 6 、54 3 两音调的过程中，对于两音调给昆北唱调带来的利弊（“讹处”）等情况，当初或是知道的。

昆北主调由来的突破，使我们初步揭开了昆北唱调由何而来的神秘面纱，找到了一条从音乐本体和本质上重新认识昆北的途径。对于加深昆北的认识，乃至重新认识魏良辅辈的这场昆曲改革以及为什么说“良辅者流，固时调功魁，亦叛古之戎首”[1]等，或许会有一些启发。然而，由于昆曲主调是个涉及基础性的问题，由此给我们带来需要进一步思考和研究的问题也就更多。例如，昆北又是怎样昆曲化的？昆北音阶有几种？何谓昆北唱调的结构？昆北借以结构唱调的基本结构单位是什么？其音乐体制是曲牌唱调连缀体吗？等等均需作进一步地深入探讨。笔者期待同好的批评和共同的切磋。

作者单位：北方昆曲剧院

**主要参考文献：**

［1］ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编》，黄山书社2009年版。
［2］ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社2001年版。
［3］ 吴新雷主编，俞为民、顾聆森副主编《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社2002年版。
［4］ 王季烈《螾庐曲谈》，上海商务印书馆（石印本）民国17年 （1928年）版。
［5］ 武俊达《昆曲唱腔研究》，人民音乐出版社1983年版。
［6］ 洛地《词乐曲唱》，人民音乐出版社2001年版。

① 沈宠绥“度曲须知·弦律存亡”，《历代曲话汇编》（明代编）（第二集），黄山书社2009年版，第660页。

# 何来昆曲600年？

顾聆森

## 一、央视电视片《昆曲600年》的历史臆造

中央电视台反复播放的电视片《昆曲600年》（央视与江苏广播电视台联合摄制）断定昆曲有600年历史，去年央视又多次播放《昆曲问源》（央视与昆山电视台联合摄制），重复了对昆曲的历史臆断，致使如今众多媒体，乃至学者的讲台，提及昆曲历史，无不异口同声：“昆曲600年”！

何来昆曲600年？

过去的昆曲史，都认定太仓魏良辅是昆曲的“鼻祖”，奉为“曲圣”，清初余怀曾说“良辅初习北音，绌于北人王友山，退而镂心南曲，足迹不下小楼十年。当是时，南曲率平直无意致。良辅啭喉押调，度为新声。”[①]据余怀介绍，魏良辅在自己的小楼里用10年时间创立了“新声”（昆曲）。经上海复旦大学著名教授赵景深考证，魏良辅“不下小楼十年”是在明代嘉靖十年至二十年，即公元1531—1541年，距今约470年左右。

明嘉靖末，至迟在隆庆之初，昆山曲家梁辰鱼创作了传奇《浣纱记》，首次用昆曲演唱，《浣纱记》的首演成功，标志了一个新的剧种——昆剧的诞生。昆剧的历史则又比昆曲晚了20余年，即不到450年。

有人提出昆曲的历史应该包括它的史前史，即它的母体昆山腔。问题是，几百年来还没有发现任何资料足以证明魏良辅是改革昆山腔而创立了昆曲。清初诗人朱彝尊在《静志居诗话》中谈到了昆曲的渊源，他说：“时邑人魏良辅能喉转声音，始变‘弋阳’、‘海盐’故

---

① 余怀《寄畅园闻歌记》，见《虞初新志》（四）第236页。

调为昆腔。"[1]指出昆曲的前身是弋阳腔和海盐腔。明曲家沈宠绥在谈到魏良辅创立新声的动机时说："嘉隆间有豫章魏良辅者，流寓娄东鹿城之间，生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥。"[2]沈氏是说，魏良辅是因为"愤南曲的讹陋"才去改革南曲的，这和余怀所说魏良辅因南曲"率平直无意致"而"度为新声"的动机是一致的。可见魏良辅改革的声腔对象是"南曲"，如果一定要提昆曲的母体，也只能是"南曲"，而"南曲"是南方众多声腔的总称，广泛运用于宋元南戏之中，最著名的南曲声腔就有弋阳腔和海盐腔。故朱彝尊"变弋阳、海盐故调为昆曲"之说不无道理。

应该说，魏良辅对南曲声腔的改革是整体改革，并不针对单一的某种声腔，准确地说，是魏良辅吸收了南曲诸声腔的音乐精华而创立的一种新声腔。作为整体的"南曲"，某种意义上是可以认作魏良辅昆曲母体的，但南曲的历史远远超过600年。我们已知南曲早为宋元南戏所用，而南戏源于南宋，距今约800年。

任何民间的原始声腔都没有"鼻祖"或"创始人"，例如昆山腔，它是昆山人民千百年的集体创造，由昆山的民歌、小调、山歌等综合而成。但作为"新声"，它是有创始人的，那就是魏良辅。昆曲是魏良辅根据当时贵族、士大夫的审美意愿和审美情趣精心雕琢的一种创造，因而他被尊为昆曲的"鼻祖""曲圣"是顺理成章的，苏州供奉戏神的老郎庙中也同时供奉魏良辅，当不足为奇。但昆曲新声一旦流传开来，由于魏良辅"流寓娄东鹿城（昆山）之间"，昆剧处女作《浣纱记》的作者梁辰鱼又是昆山人，时人习惯以地域命名声腔，如朱彝尊就把魏良辅创立的新声也称为"昆腔"，清代另一位曲家焦循也在《剧说》中说："世所谓昆山腔，自良辅始"，可见作为新声的昆曲与原来流行于吴中的昆山腔的称谓，经常发生重叠混淆，这种现象一直流传到当代。

尽管新声的艺术造诣与任何南曲声腔不能同日而语，但当时社会的主流声腔是北曲，北曲有着先进的乐理体系，而南曲诚如明徐谓所说，"本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓'随心令'者"[3]，向为上层社会尤其贵族、士大夫所歧视，例如姑苏名人祝允明就这样发难南曲声腔："自国初以来，公私尚用优伶供事，数十年来所谓南戏盛行……愚人蠢工，狥意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌。趁逐抨扎，杜撰百端，真胡说耳。"[4]魏良辅唯恐自己的新声挤不进上层社会，而遭到同样被轻蔑的命运，于是他不遗余力为新声造势高攀。传世的魏良辅的著作《南词引正》中有两段话值得注意。其一：

---

① 朱彝尊《静志居诗话》，见《明代传记丛刊》，台湾明文书局印行1991年版，第400页。

② 沈宠绥《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五），1959年版，第198页。

③ 见徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），1959年版，第240页。

④ 陶宗仪《说郛三种》（十），上海古籍出版社1988年版，第2099页。

> 腔有数样，纷纭不类，各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。……唯昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。[1]

魏良辅把昆山腔说成是唐朝黄幡绰所传。黄幡绰，据唐赵璘《因话录》、段安节《乐府杂录》记载，乃开元年间的宫廷艺人，颇为唐玄宗赏识，安史之乱后流落昆山。魏良辅意在利用新声与昆山腔名词概念的混淆，一举把昆腔与唐宫廷挂钩，借此猎取百倍身价而跻身音乐的正统。他的著作取名“南词引正”，其良苦用心已然溢于言表了。如果我们相信了魏良辅的论述，昆山腔的历史又何止800年？已有1300年了！其二：

> 元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南词，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友，自号风月散人，其著有《陶真雅集》十卷、《风月散人乐府》八卷行世，善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。[2]

这百余字是支撑“昆曲600年”的唯一依据。在这里，魏良辅提到千墩顾坚：他“屡招不屈”于扩廓帖木儿，“善发南曲之奥”且有词作行世，交游均是名人辈，如杨铁笛（维桢）、顾阿瑛、倪元镇（赞）等。其中顾阿瑛不仅是昆山的文化名人，且是首富，他所创办的“玉山草堂雅集”誉驰曲坛，雅集之际高朋满座，顾坚当是顾阿瑛玉山草堂的座上客了。然而，奇怪的是，像顾坚这样与顾阿瑛、杨维镇、倪赞等并起并坐的“名人”，无论正史还是野史，均找不到只字片言的记载。明代的大曲家徐谓在撰写《南词叙录》时多次提到昆山腔，却没有提到顾坚。不久前，昆山著名企业家沈岗为了弘扬昆山地方文化，组织、投资出版了顾阿瑛文集，洋洋百万余言，其中有数千首词曲，不乏与社会名流的唱和之作，竟没有一首与顾坚唱和。就连顾坚“行世”的《陶真雅集》十卷、《风月散人乐府》八卷至今也难觅踪影。顾坚的大名也因此仅仅在《南词引正》中昙花一现而已。更奇的是，后人在刻印《南词引正》时偏偏删去了黄幡绰和顾坚一段文字，书名也改为《曲律》。庶几刻印者觉得黄幡绰、顾坚者过于虚无缥缈，与全书论述昆曲演唱方法的内容又格格不入，硬是一段衍文而已。

魏良辅所说昆山腔由唐宫艺人黄幡绰传至昆山，后人也有附和的，如清刘亮采便有黄幡绰“始变为昆腔”之说。这么一来，昆曲的发祥地就被搬了家，从苏州搬到长安去了。《昆

---

① 魏良辅《南词引正》，转引自吴新雷《中国戏曲史论》，第278页。
② 魏良辅《南词引正》，转引自吴新雷《中国戏曲史论》，第278页。

曲600年》的制作者真还不敢冒天下之大不韪，于是就对唐宫的黄幡绰视而不见，随心所欲地将充满谜团的600年前的顾坚封为昆曲"鼻祖""创始人"，一个重大的历史决定就在绝无旁证的百余字中"被诞生"了。

顾坚是否真有其人？尚无法证实。前不久有学者声称在国外查到了顾坚家谱，一时沸沸扬扬，却很快就遭到质疑，南京大学吴新雷教授已在《文学遗产》撰文证实是个骗局。魏良辅抬举顾坚，无非是要证明唐宫黄幡绰的继承人社会地位同样高贵，意在为新声"引正"张目。即便顾坚真有其人，也并不能证明，昆山腔就是魏良辅创立新声的唯一"母体"。众所周知，地方声腔是方言的乐化，离开方言也就没有了地方声腔 。以方言为根基的声腔发展到一定阶段就有可能形成地方戏剧，故沪剧的舞台语音是上海方言，越剧是绍兴方言，等等。昆山腔是用昆山方言歌唱的地方声腔，如果昆曲的母体是昆山腔，则它的舞台语音一定是昆山方言。事实上完全不是，这是厘清昆曲之源的关键。

魏良辅的杰出贡献正是没有从纷杂的南曲方言中选择母语，而是另辟蹊径，选择了"苏州—中州音"为舞台语音。"苏州—中州音"是北宋都城从中州开封南迁杭州后，苏州人（主要指吴县人）在学说中州话过程中糅合两地语音而成，俗称"苏州官话"[①]。"苏州官话"大抵只用于官场、书面朗读等场合。新的舞台语音的选定，解除了方言经常有音无字的困惑，从而为古代声韵学说引入南曲度曲领域打开了大门，明初的官韵著作《洪武正韵》就有可能成为昆曲的检索工具。更重要的是"苏州—中州音"既保持了吴侬软语的清柔委婉，又糅合了北方语音的豪放遒劲。它的南北贯通，又为魏良辅把北曲以及北曲的先进音乐理论引来昆曲铺平了道路，从而结束了南曲"随心令"的低级阶段，最终成为内容与形式完美结合的统一体。

语音是声腔的基因，昆曲虽然同属南曲范畴，但"苏州官话"对于用不同方言歌唱的南曲，意味着血统的某种剥离。新的舞台语音也使魏良辅得以考究字声，所谓"平上去入，逐一考究，務得中正"[②]。昆曲的许多腔格，不但优美悦耳，同时确保了"苏州—中州音"的字声"中正"："声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀"[③]。从而奠定了"依字行腔"的基石，推动了以"字正腔圆"为目的的度曲实践的飞跃。

魏良辅的声腔改革始自"清曲"，随后推广到"剧曲"。"清曲"不用伴奏，只以"拍为之节"。"剧曲"则须借音乐伴奏之势。昆曲有规模的乐队伴奏为魏良辅所创，也有文字记载为证，如清曲家李调元云：嘉隆间，昆山有魏良辅者乃渐改旧习，始备众乐器而剧场大

---

① 顾聆森《昆曲三说》，《戏曲艺术》1987年第2期。

② 魏良辅《南词引正》，转引自吴新雷《中国戏曲史论》，第278。

③ 沈宠绥《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五）1959年版，第198页。

成，至今遵之。①

综上所述，魏良辅创立“新声”，主要通过以下几个途径：一是选定新的舞台语音，随着语音南北兼通，奠定了它日后发展成为全国性大剧种的基础；二是确立“依字行腔”的歌唱方法，即按字声、字韵来设计腔格，成就了无可比拟的“水磨腔”；三是引进北曲的七音阶（南曲为五音阶）和北曲先进的音乐理论体系，搭起了昆曲高雅的艺术平台；四是构建包括管乐器、弦乐器和打击乐器在内的完整的伴奏体系，且一直沿用至今。魏良辅创立“新声”的一切丰功伟绩与千墩顾坚没有任何关系。魏良辅“鼻祖”的地位不是某个人的封赠，而是在他身后自然形成的一种集体口碑：“声场禀为曲圣，后世依为鼻祖。盖自有良辅，而南曲音理，已极抽秘逞妍矣！”②

奇怪的是中央电视台反复播放的《昆曲600年》《昆曲问源》等电视片，轻率地勾销了昆剧史上早有定论的魏良辅“鼻祖”地位。不需要史实，不需要论证，也绝不探讨昆腔与昆曲（水磨腔）的质的差别，胡乱就坐实了顾坚的“鼻祖”“创始人”形象，又邀请了诸如刘欢等名人、“专家”进行“学术”旁白，不禁令人汗颜。昆曲进入世界文化遗产名录后，研究、宣传昆曲的人开始增多，未必是坏事，但很少有人能够真正潜心进入昆曲的历史领域和昆曲的艺术本体后再发高论，从而造成“昆曲600年”这样的伪命题的滥觞。就像商品市场充塞了山寨货一样，鱼目混珠的昆曲山寨学术只能让真正的昆曲学术蒙羞。

## 二、难以扶正的伪命题：昆曲600年

### ——给蒋星煜先生商榷文章的回应

去年6月13日，上海《文学报》之〈新批评〉以头稿发表了拙作《何来昆曲600年？——央视电视片〈昆曲600年〉的历史臆造》。8月8日，蒋星煜先生以《应重视〈南词引正〉的学术价值》（下称《价值》）为题，与《何来昆曲600年？》商榷。蒋先生一定始所未料，在读了蒋先生的大作后，更坚定了我的论断：“昆曲600年”，是一个难以扶正的伪命题!

拙作把明嘉靖时期的声腔家魏良辅称为昆曲“鼻祖”，蒋先生大不以为然，称“这不仅轻率地对《南词引正》做出否定，也怀疑了魏良辅的人格”。然而，称魏良辅为昆曲“鼻祖”，并非是我的创造发明，而是古人的封赠。我在《何来昆曲600年？》一文中引用了明代曲家沈宠绥的语录：“声场禀为曲圣，后世依为鼻祖，盖自有良辅，而南曲音理，已极抽秘逞妍矣。”此引文出自文献《度曲须知》，见《中国古典戏曲论著集成》（三），1959年版

① 李调元《雨村曲话》，《中国古典戏曲论著集成》（八），第8页。

② 沈宠绥《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五），1959年版，第198页。

第240页。《新批评》在发表时，也许为了篇幅，所有引文注释是被删节的，借此机会作一补充说明罢。当然还可以找到不少明清时期曲坛把魏良辅奉为昆曲“鼻祖”或“创始人”的资料。如清焦循就在《剧说》中说：“世所谓昆山腔（指魏良辅昆曲），自良辅始”。可见魏良辅的昆曲“鼻祖”“创始人”封号古已有之了。不过，“轻率”也罢，“怀疑”也罢，历史终不会以人的意志转移，昆曲总是要从“创始”之日纪年。据载，魏良辅创昆曲于明嘉靖二十年，离今约470年，而非600年，这本来一直是昆曲史学界的共识。

《昆曲600年》《昆曲问源》等央视电视片把昆曲的历史向前推移了100多年，唯一的依据是20世纪60年代发现的魏良辅著述《曲律》的新版本《南词引正》。与《曲律》相比，《南词引正》提到了元末明初即600年前昆山的顾坚，说顾坚“精于南词，善作古赋”。其中涉及声腔的仅两句话，即：顾坚“善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称”，据此“昆曲600年”的说者改顾坚为昆曲“鼻祖”“创始人”，无形之中剥夺了魏良辅的相应地位。

昆曲的这一历史错位，并非是《南词引正》本身引起的。蒋先生提议要重视《南词引正》的学术价值，然而，正确解读《南词引正》才是真正的重视。“昆曲600年”的说者恰恰是随心所欲地解读了《南词引正》的有关文字。

第一，魏良辅在《南词引正》中说了600年前的顾坚是昆山腔的“鼻祖”“创始人”了吗？没有。恰恰相反，魏良辅指出，昆山腔“乃唐玄宗时黄幡绰所传”，这是魏良辅通过《南词引正》向后人提供的关于昆山腔最早的、也是最重要的历史信息。蒋先生所重视的“学术价值”就在于：昆山腔的历史从此可以推移到一千多年之前。“黄幡绰所传”的声腔流传到元末明初，顾坚以其“擅发南曲之奥”的声腔造诣，以及他“善作古赋”和“善歌”的艺术才华，使黄幡绰以来的声腔得到了弘扬传播，从昆山扩散到了吴中地区（明徐渭《南词叙录》：“昆山腔止行于吴中”），从而使这支小小的地方声腔获得了一个“昆山腔”的名称。从《南词引正》的行文来看，顾坚对昆山腔有贡献，但绝不是“鼻祖”与“创始人”，充其量是“黄幡绰所传”声腔的一个杰出的传承人。连蒋先生的《价值》也不得不承认：“昆山腔之形成非一朝一夕之事，顾坚的集成与创新乃是发展过程中的重要环节”，又说：“顾坚对昆曲进行加工流传至今并非仅有《南词引正》一条孤证。”从而清晰而正确地指出顾坚实非昆山腔的创始人，而是流传过程中声腔的“加工者”，600年前的昆山腔也只是它千年发展史上的一个“重要环节”。这样，蒋先生自己一不小心就否定了昆曲600年的结论。顾坚只是声腔的“加工者”，而不是“创始人”，这样的表述也许很出于蒋先生的无奈，因为蒋先生的文章一开始就摆出了誓为“昆曲600年”铺垫的了得的阵势，却事与愿反，在不知不觉之间就被他认为最有“学术价值”的顾坚给灭了。这是蒋先生在无意之中射出了一记“乌龙球”。然而，也不奇怪，一个真正的学者总是习惯于以考证、求真的眼光审视古典文献。他对被商榷者的观点明白无误地支持，正表明他还是具有一种实事求是地评价顾坚

在昆山腔发展过程中的地位和作用的应有的科学态度。我们的结论看来不谋而合，至少在顾坚并非昆山腔创始人这一点上，看来我们是无须“商榷”的。

第二，魏良辅在《南词引正》中说了他创立的新声，其母体就是由顾坚“加工”的昆山腔了吗？也没有。我在《何来昆曲600年？》中通过列举文献资料，论证了魏良辅是吸收诸多南曲声腔的音乐精华（包括北曲）而创立新声的。当代昆剧舞台上我们还能欣赏到元明北曲，欣赏到南曲“四大声腔”之一的弋阳腔，偶尔也能欣赏到海盐腔的遗音，这也就是说，魏良辅没有把某个单独的南曲声腔作为新声的母体，新声昆曲从而也就不能认为是某单一声腔的继承体。尽管魏良辅吸收南曲诸声腔的音乐精华时，也许也包括了昆山腔（由于昆山腔已经消亡，从当代昆剧舞台的演唱中，我们能分辨出弋阳等声腔的声乐，却无法辨认昆山腔，因而“包括昆山腔”也者，也不过是合理的推论，一时无法确切证实），但显而易见，决不能简单地在新声与昆山腔之间画等号。新声和任何一种南曲声腔相比，都有了质的变化。从某种意义而言，作为新声的昆曲可以称为是一种崭新的创造，是一种经过人工雕琢而业已区别于任何一种南曲民间声腔的高雅声腔。它的发明权属于魏良辅，属于以魏良辅为核心的昆山—太仓乃至吴中的民间声腔家群落。蒋先生对于我主张的昆山腔和昆曲不能混为一谈表示了“费解”。一个简单的事实是，在已知的典籍中，没有任何资料足以证明魏良辅通过改革昆山腔而创立了新声昆曲。须知只有坐实了昆山腔是新声昆曲的母体，昆曲的历史才能沿着昆山腔的方向向前推移，才能以昆山腔的源头为源头；因而，“600年”这个时间数字，既不是魏良辅新声（昆曲）的发源节点，甚至也不是顾坚“加工”过的昆山腔的发源节点。

概而言之，凡是要与《何来昆曲600年？》商榷，证明昆曲有600年历史，需要从以下三个方面拿出确切的“证据、材料”。一是证明魏良辅把昆山腔作为单一的母体改革成了昆曲。二是破解魏良辅关于昆山腔“为唐玄宗黄幡绰所传”的论断。三是证明顾坚创立了昆山腔，包括他如何创立了昆山腔？例如我在论证魏良辅是昆曲的创始人时，就用文献资料，证明了魏氏的贡献：一是选定新的舞台语音，二是确立“依字行腔“的歌唱方法，三是引进北曲，四是构建了完整的伴奏体系，每一项都提供了明清文献的出处。（参见《何来昆曲600年？》）

遗憾的是，《价值》一文对于需要“商榷”的关键节点几乎无所建树，却又另辟阵地，来商榷《南词引正》的“学术价值”问题，且把笔者力图恢复魏良辅昆曲鼻祖的历史定位的文字说成是“轻率地对《南词引正》做出否定”，“怀疑了魏良辅的人格”，是对研究过《南词引正》如钱南扬、赵景深等前贤的“极不尊重”，等等，令人一时瞠目无语。于是笔者不得不申明，以上这些与《价值》观点相左的文字，对《南词引正》同样有过深入研究的蒋先生丝毫没有不尊重之意，相反，对能与我做学问商榷的学者，内心总是充满了敬意的。

还要一提的是，《价值》搬出了《中国戏曲剧种大辞典》《中国曲学大辞典》《中国戏曲发展史》《昆剧发展史》《中国昆曲》，包括他自己参与编修的《辞海》等一批名人名著，用以证实《南词引正》的“学术价值”，并为这些权威著述代言，声称它们都认为昆曲至今已有600年历史。我不知道，这些权威的著书是否真的都说过“昆曲600年历史”或“顾坚是昆曲的鼻祖、创始人”这样的话。但是，央视不是更权威么？由于央视的权威性，和它传播的广泛性，致使当今媒体、著述乃至教授、学者的讲堂，谈到昆曲历史几乎言必称“昆曲600年”！既然“昆曲600年”已滥觞于全国，也就很难保证当代学者的权威著述一不小心也就卷入了人云亦云、以讹传讹，反而显得拨乱反正更有必要了。

所欣慰的是，不久前听了一个有关昆曲的学术报告，还在杂志上看到一篇文章，都是说昆曲“近500年历史”，我不知道他们这样说是否是因为看到了《新批评》的文章，但至少是出现在《新批评》刊登《何来昆曲600年？》之后，总是能让我引以为知音的。

作者单位：江苏省昆剧研究会、中国昆曲博物馆

# 与汪世瑜老师谈曲唱的理论与实践[1]

古兆申

因为习唱昆曲，我近年把明、清有关曲唱理论的文献整理研究，发现许多今天仍然非常有用的论点，可惜这些珍贵的遗产，并没有得到当代曲唱者的注意。

曲唱理论，是由有一定艺术修养的文人逐渐建立的。这一类文人，多参与清唱活动，而甚少粉墨登场。因为专注于探讨唱法，一门深入，其讲究之处，非一般场上伶工带表演的剧唱所能及。从历史上看，清唱和剧唱，是两个不同的系统。清唱兼唱散曲和剧曲，却不化装，也不带表演。营业的清唱班子，叫作“堂名”，[2]常为婚丧喜庆演出。另一方面，明中叶魏良辅等一班文人，因为改造昆腔，常常有以曲会友的清唱活动，以提高昆腔艺术为目的，[3]遂成就了细致的水磨昆腔，谓之“水磨调”。这种水磨昆腔的清唱，可称为“文人唱”，与为谋生的堂名清唱有别。曲唱理论，主要是文人唱的成果。魏良辅论清唱说：“清唱……不比戏场藉锣鼓之势，全要娴雅整肃，清俊温润。”[4]可见文人清唱是有意识与剧唱分家的。但有一个时期，二者关系非常密切。尤其是在家班鼎盛的明代，重视曲唱的文人，往往蓄养家庭戏班，演唱自己的或自己喜欢的作品。这样，专业艺人便成为曲唱艺术理论的实践者。另一方面，文人曲家，也通过艺人的专业实践，检查理论的正确性、可行性和艺术

---

① 本文为2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”成果，项目批准号：12JZD011。

② “昆剧清唱与民间社会联系密切。浙江一带，店铺开张或一般人家婚丧喜庆，总得招请‘堂名’唱曲……‘堂名’一名‘清音班’，以堂命名，据说昆山的雅堂、锦秀堂、雅宜堂早于清咸丰同治年间已经创建。”陆萼庭《昆剧演出发展史》修订本。

③ “魏良辅……能谐声律，转音若丝。张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之属，争师事之。而良辅自谓勿如户侯过云适，每有得，必往咨焉。过称善乃行；不，即反复数交勿厌。时吾乡有陆九畴者，亦善转音，愿与良辅角，既登坛，即愿出良辅下。良伯龙闻，起而效之……又与郑思笠精研音理，唐小虞、陈棋泉五七辈杂转之。”（张大复《梅花草堂笔谈》）。

④ 见魏良辅《曲律》。

上的有效性。文人与艺人在这方面的互动，使曲唱艺术，逐渐达到一个很高的审美层次，也建立了一套相当丰富完备的理论体系。

但到了明末清初，文人阶层没落，家班式微，这种互动渐渐少了，唱者对曲唱艺术的要求渐低，曲唱水平自然下降。明末曲家沈宠绥（？—1645？）谈到唱曲问题时已说："世之乐工歌客，字且不识，奚能审音？……若乃文人墨士，则工于填词而拙于度曲，亦卑其事而不屑究讨。"[①]到了现、当代，由于文化环境的巨变，昆界中，文人与艺人互动的情况自然更少。更有甚者，文人唱者日少，曲家凋零，曲论不振，即文人唱一脉，亦日渐式微。到了今天，作为曲唱典范的昆曲，其唱反不如其他后起声腔受重视：唱者不讲究，听者不要求。剧唱者侧重身段，不及讲究演唱；但求嗓音清亮，声韵曲律，在所不计。业余清唱者，因失去文人唱的传承，只得以剧唱者为师，其病亦如剧唱。曲道之衰微，使识者浩叹。

但今日唱者仍有知曲道深浅者在，汪世瑜老师即其中一位。汪老师不但是一位十分讲究唱工的专业演员，而且也十分关切曲唱理论的发展。他常常跟我说，曲唱有很大的学问，过去是艺人与文人合作无间，故其理论与实践都产生了良好的互动。20世纪下半叶之后，这种互动却愈来愈少，形成了"两张皮合不在一块"的现象。如此一来，现、当代艺人们尽管有许多演唱的心得和不同于传统唱者的体会，就难以提升到理论的层次，对曲唱艺术做进一步的推进。这是非常可惜的。因此，他非常鼓励我在曲唱理论方面的研究。我整理的有关文献，撰写的有关论文，每次向他请教，他都不厌其烦地为我细读，并提出实在的意见。但因为人隔两地，见面的机会不多，无法做详细地讨论。去年12月，承汪老师来本港城市大学中国文化中心讲学之便，得与他作长达六小时的交谈。他一边谈一边示范，或说明其体会心得，或印证、补充以至修订前人学说，使我甚受启发，对我所研究整理的曲唱理论有深一层的了解。下面是我们对话的记录。

## 师承

古：汪老师，传统表演艺术都讲究师承，讲究口传心授，我们就从您的师承谈起好吗？

汪：好的。师承的确非常重要。现在有些年轻演员，把学艺看得太简单，以为听听录音，看看录像就能学会，其实是一种错误的想法。

古：对啊，没有老师的亲授，是难以得其要领的。我知道，您在表演上的业师是周传瑛老师，同时亦从俞老（振飞）学唱，此外，还有受教于其他老师吗？

---

① 见沈宠绥《度曲须知·收音问答》。尽管明末清初曲唱艺术已开始走下坡，在康熙到乾隆年间还是一度中兴，出现了徐大椿、叶堂这样的大曲家，在理论和实践上都甚有建树。

汪：我在唱方面的启蒙老师是周传瑛老师的哥哥周传铮。他就是昆剧《十五贯》人物油葫芦的扮演者。在20世纪三四十年代，传字辈艺人的新乐府和仙霓社先后解散后，他主要做“拍先”（专门为业余曲唱者拍曲的先生）的工作维生，在曲唱教学方法上累积了很多经验。他教给我们的，主要是针对舞台上演唱的要求：有些和清唱家的理论相通；有些则是清唱家较少注意到的。后面这些，我认为，正可以对清曲家的理论加以补充。我希望我们所整理研究出来的曲论，能同时指导清曲与舞台的演唱。

古：这也正是我要向您及其他对曲唱有心得的演员请教的原因。事实上打20世纪下半叶以来，戏曲艺人的社会地位提高了，他们的训练和传统艺人有别；正规的戏曲学校，也重视语文、文学及文化教育，本来应该有条件把自己的曲唱心得提升到理论层次的。只因他们忙于演出，无暇顾及理论。这是非常可惜的。倒过来，同一时期的业余唱者，却由于社会生活的巨大变化，失去了明清文人唱全盛时代那种实践的机会。没有实践，就没有新的理论总结和补充。这不但使曲论没有太大的发展，就连前人留给我们的遗产，也所知不多。何其可悲！曲道衰微，客观环境固然是主因，唱者主观的重视不足，也难辞其咎。所以我希望我们的讨论，能引起关切曲唱艺术人士的注意。

汪：我也这么希望。

古：好，言归正传。请您先谈一下昔日周传铮老师教曲的方法。

汪：第一步是“跟腔”。就是一句一句地跟着他唱，模仿他的腔。他把一个火柴盒放在桌上，里面有几十根火柴。一首曲子，每拍完一遍就拿一根火柴出来；火柴盒空了，还继续拍，又一根一根地放回去。这样拍了几十遍以至一百遍才结束。

第二步是“上笛”，即以笛音伴唱。腔跟牢了，才上笛。上笛是为了唱准调门，训练耳音。另一方面，也帮助我们把音量扩大，所谓“吊嗓子”。

第三步是“讲戏”，就是讲解曲情。我们那时都还是小孩子，老师其实只作字面的解释，有时讲讲戏中的故事而已。至于人物情感等，老师不会讲，大概觉得讲我们也听不懂。

第四步是“教字”，即把曲文每个字的曲音[1]念法教给我们。一个字，它的出音位置在哪里，用哪一个音做腔，又归音在什么地方，都为我们示范说明。

这其实就是讲你书中[2]谈到明代曲家沈宠绥所说的把一个字分为“头、腹、尾”三音合切的“切音”唱法。那时我们这些学生其实并不理解为什么会有这许多讲究，是经过几十年舞台实践后才慢慢明白的。你书中提到魏良辅论“曲有三绝”：“字清”为一绝，“腔纯”为二绝，“板正”为三绝。“头、腹、尾”合切的切音唱法，其实就是要达到“字清”和“腔

① 由元代周德清《中原音韵》开始，曲家慢慢建立的一套专为演唱南北曲而设的字音，又称“中州音”。明清曲音以《韵学骊珠》一书所标字音为准。

② 指作者与余丹合著的《昆曲演唱理论丛书》，牛津大学出版社2006年版。

纯”的具体做法。

古：对。字头主要指声母，声母的出音清晰，是“字清”的关键；字腹指韵母，用韵母“做腔”（魏良辅所谓“过腔”）时能稳守准确的口形，就能达到“腔纯”的效果。对于有尾音的字来说，收音（所谓“归韵”或您所说的“归音”）也很重要，也是达到“字清”的关键。

汪：我们周老师虽没有像你那样做这种理性分析，在实践上却完全做到了。

古：出字行腔的口法，其实也牵涉到发声和共鸣的问题。在发声方面，周老师有没有自己的一套教法。

汪：有的。首先，他要求我们把牙床打开，使口腔有足够的共鸣空间。跟着他就训练我们如何在口腔的每一个部位用力发声。例如唇音训练，就是练行内所谓“喷口”的力度。他让我们读“批”字——[pi]，用力去读这个并唇音，练出一种喷发的劲度。他又要我们打开牙床练开口音，把嘴唇并合练闭口音和鼻音。用[a]练开口音，用[ng]练闭口音。[1]练闭口音时又引导我们去找头腔共鸣，教我们体会声音如何从鼻子通到脑后。他让我们尽量打开靠近喉咙部分的牙床练喉音，借此体会胸腔共鸣。他也谈到舌音和齿音的运用，说舌要灵活，齿要合紧。他也很重视口形。出声时要收嘴角，口形像菱角一样。这种口形使气流不易外泄，也使唇部动作有力。他教我们发齿音[i]要把上下两排门齿对合；又强调舌头的灵活性，舌音、舌齿音（所谓“尖音”）、抵颚音（尾音收n的音）等，都要把舌头放在不同的位置才能准确发声。他也指出牙音与齿音的不同，说齿要紧闭，牙要打开。开口音的[a]就是牙音位置[2]——即两旁臼齿位置——发出的。

周老师讲究声音的美，在唱腔都唱得很熟练之后，他就提出下面的要求：

（一）每个字的发音位置要准确。

（二）呼吸调息要有控制。

（三）声音要圆，要美，要悦耳；腔要流畅，音色要有光泽，有层次，有变化。

（四）声音要有力度，能立得起来，柔中带刚。

古：周老师对你们的发声训练，其实运用了徐大椿在《乐府传声》中提出的“声各有形”和“喉有五层”等原理，又采纳了“五音”和“四呼”两种声韵发声训练的基本方法。[3]

汪：我有读到你在书中的介绍。徐大椿是一个医生，他了解人体的发声器官和发声正确的口腔位置。周老师在原理的了解上虽没有他那么清晰和科学，但凭直觉和艺术实践，已体

---

① 声韵学上的开口音，是指不带介音[u]或[i]的韵母；闭口音是指以m收音的字音。

② 现代语音学称“牙音”为“颚音”，指声母j、q、x及ng的发声位置。但曲音所谓“五音”中喉、牙、舌、齿、唇各音，也涵盖了几个主要元音（韵母）的发声位置，汪老师所说开口音a是从牙音位置发出的。其他如o从喉音位置发出；e从舌音位置；i从齿音位置；u从唇音位置。

③ 参看《乐府传声》中的《出声口诀》《声各有形》《五音》《四呼》及《喉有中旁上下》诸篇。

会到这些原理。

古：在我看来，活跃于清代乾隆年间的徐大椿，已为中国汉语演唱的发声方法，建立了科学的基础。从物理学上不同形状的对象发出不同的声音，考察到生理学上口腔不同的造型发出不同的字音；字音通过不同的口腔部位，又可准确发出不同的声母和韵母；而通过介音，又可以控制口腔不同程度的张合，准确发出复合元音（带介音或由两个以上元音组成的韵母）。这些方法我认为都是通过科学研究和理性思维总结出来的。[①]

汪：我同意你的看法。但他的唱法，基本上是一个清曲家的总结，主要针对的，是字音的发声原理。这与音色、共鸣有很密切的关系，也非常重要；却不能完全解决剧唱者的问题。剧唱者与清唱者要求的不同之处是音量。清唱者在有限的空间中近距离演唱，音量并不要求很大；剧唱者在剧场中或广场中演出，要求的音量要大得多。这就牵涉到用气的训练。徐大椿在用气问题谈得很少。这方面剧唱者的体会较多，但也没有详尽的总结。

## 用气

古：周老师有没有谈到这方面?

汪：有，但不详细。俞老倒谈得较多。周老师强调把牙床打开，当然也和加强共鸣、扩大音量有关。俞老在《振飞曲谱·习曲要解》更说到：唱曲发音，首先必须打开上颚和打开牙箝（牙关）。打开上颚，是把上颚向上抬高，使发音部位高，口腔共鸣大，声音就圆而宏。这在昆曲传统中有一个名称，叫作“音堂相会”，“堂”就是“上堂”（上颚）。打开牙箝，是指行腔时灵活地运用牙关的上下开合，使声音便于变化。但与音量有更密切关系的是丹田的气息调节。俞老在《怎样用气》一节说：唱曲时必须用丹田气托住声音，才能神完气足，而不使声带疲劳；反过来说，就会显得气衰力竭。要把气用得好，还要善于吸气、吐气、换气、偷气。气要吸得深，要吐得慢；偷气换气却要轻要快，忌重忌慢。

古：用气托住声音和西方美声唱法的要求是一致的。我国著名的美声歌唱家赵梅伯先生在其《歌唱的艺术》说：“如果要音质结实有力，那就必须有完美的气息来支持。”[②]这种支持，美声唱法称为“气息支持法”（breath support）。但俞老并没有进一步说明怎样可以取得这种气息的承托。赵梅伯在他的书中却有详细介绍，很值得参考：

我发现当我完成吸气的步骤时横隔膜已下降，腹壁亦向外扩张，此时肋肌的四周，会随之有规律地张大，整个胸腔达到了饱满。在开始唱歌时，气息已变成一个球，使其逐渐向上

---

① 参看《乐府传声》中的《出声口诀》《声各有形》《五音》《四呼》及《喉有中旁上下》诸篇。

② 见赵梅伯《歌唱的艺术》，上海音乐出版社2006年版，第6页第二章《呼吸》。

移动并保持在横隔膜区；随我的“音高”逐渐增高与声量增强时，我就感到如何将腹肌逐渐收缩，向里与向上压迫。这样，当我感到这新来的压力由腹部收缩而产生时，它实际上就是向里和向横隔膜处侵入的。同时，我亦感到另一种压力在向这新的压力抵抗。我们的气息是受这个压力支持的。如果没有这个气压的支持，声音就将变得浮泛而无深度。[①]

您的体会是不是这样呢？

汪：应该是差不多的。只是我们在观念上并没有想到这许多人体器官的作用。这也是我们应该学习的地方。中国的传统唱法，往往只凭直觉体会。我们要加强科学性这一块。

古：直觉也很重要，毕竟我们是用自己的身体来歌唱的。但西方唱者从生理学、解剖学的观点去体会了解唱法，的确提高了理论的科学性。另一方面，从语音学的观点去了解唱法，同样可以加强唱法的科学性。这方面则中国的文人唱有很多心得，美声歌唱家也可参考一下。例如赵梅伯先生说：“声音原来在声带里时是微弱的，但如果起了共鸣作用，音量就会洪亮起来。声带上面的喉腔、咽腔、口腔、鼻腔、额腔，两颧里面的蝶窦，以及胸腔等，都是共鸣区……共鸣如果得法时能由一部分蔓延至其他区域，联合成为一体，使音量能加倍发展，而音色优美洪亮。”[②]对唱者来说，如何实际找到这些共鸣区呢？文人唱的经验是通过正确的语音发声去找。所以我们说“字正腔圆”。找到“字”在口腔中准确的发声位置和形状，配合气息的运用，“腔”也就达到优美洪亮的效果。徐大椿在《乐府传声》中指出：汉字发声的口腔位置、形状与所发字音清亮的程度有密切关系；每个字音发声的口腔位置和形状虽各不同，但都可用“五音”和“四呼”这两种审字和读字之法找出来。[③]这是他研究语音与歌唱发声关系的一个科学成果，在歌唱中都可转为能付诸实践的技术。如您前面谈到：周

---

① 见赵梅伯《歌唱的艺术》，上海音乐出版社2006年版，第6页第二章《呼吸》。

② 同上。

③ 徐大椿在《乐府传声》提出“声各有形”的观念。该书《声各有形》章说：“凡物有气必有形，惟声无形。然声亦必有气以出之，故声亦有其形。其形惟何？大、小、阔、狭、长、短、尖、钝、粗、细、圆、扁、斜、正之类是也……惟口诀得传，则字形宛肖……总在将此字念真念准，审其字从口中何处着力，则知此字必如何念法方确，即知其形于长短阔狭之内居何等矣。然后人之听之，无不知其为何字，虽丝竹杂和，不能夺而乱之矣。”能找到每个字在口腔中正确的发声位置和形状，就可以发出清亮的字音，即有多而杂的伴奏乐音也掩盖不了。字音发音的口腔位置和形状虽各有不同，但都可用“五音”和“四呼”这两种审字和读字之法找出来。何谓五音？《五音》篇说：“喉、舌、齿、牙、唇谓之五音。此审字之法也。声出于喉为喉，出于舌为舌，出于齿为齿，出于牙为牙，出于唇为唇。”最妙是“喉舌齿牙唇”这五个汉字发音的口腔部位，刚好是汉字五个主要元音（喉o、舌e、齿i、牙a、唇u）最准确清亮的出声位置。何谓四呼？《四呼》篇说：“开、齐、撮、合谓之四呼。此读字之口法也。开口谓之开，其用力在喉。齐齿谓之齐，其用力在齿。撮口谓之撮，其用力在唇。合口谓之合，其用力在满口。”潘耒《音类》云：“初出于喉、平舌舒唇，谓之开口；举舌对齿，声在舌颚之间，谓之齐齿；敛唇而蓄之，声满颐辅之间，谓之合口；蹙唇而成声，谓之撮口。”可说是对四呼相当准确的描述。现代语音学以不带介母的元音为开口音，如干gan；带介母i的元音为齐齿音，如天tian；带介母u的元音为合口音，如欢huan；带介母ü的元音为撮口音，如怨yüan，即以此描述为据。由上面引述的文献，可见徐大椿建议的“四呼”与“五音”发声训练，除了使唱者把字音唱准外，也同时帮助他找到声母和韵母最好的共鸣位置。

老师给你们的发声训练，实际上都是文人唱通过对语音学研究而获得的方法，具有相当的科学性。在用气方面，您自己有什么体会呢？

汪：我认为气是演唱的生命，不会用气的人，不可能唱好曲子。特别是昆曲，字少腔多，不会用气，根本唱不了。用气，并不是简单地说气足不足的问题；而是如何调息，如何控制气息，使气为我所用的问题。把声音扩大固然要用气，反过来把声音收小也是通过气的控制来达到的。至于声音长短、轻重、虚实，也无不是藉气息的调节而加以变化的。练丹田气是要找感觉，跟练气功一样，气一定压到肚脐之下的丹田位置，全身肌肉松弛，气息连贯，用气来推动腹肌的起伏，这样气息就可以源源不绝。这就是行内所说的循环换气。这是存气，存有足够能承托歌声的底气，使它具有质感、厚度。用气有许多技巧。老师父说要能把气"拎"起来。讲得很生动，恍惚气是一种随手可拾的实物似的。老先生的意思是要求对气有自觉的控制能力。控制气主要靠腹肌的起伏收放、口腔活动和口形的变化。这类气息控制的技巧，都要经长期的练习才能得到。

## 低音区、换声区、高音区

古：西方美声唱法常讨论到音区的问题，把歌唱的声区分为低音区、换声区和高音区，而唱法各有不同。一般认为，唱低音区要加强胸腔共鸣，高音区要加强头腔共鸣，换声区则要用所谓"关闭声"（closed tones）唱法（也称为"掩抑"唱法），即用较暗淡轻柔的音色来唱。在曲唱理论中，徐大椿认为："音高而清之字，则从喉之上面用力。"[①]"喉"这里指的口腔，口腔的上面，即是上颚。俞振飞曾说过唱高音时要把上颚提高，就是因为便于把气推向上颚的缘故。[②]美声唱法也认为，音越高上颚越要打开，气越要向下压，然后收下腹，使气息从反方向上冲到头腔，产生更大的头腔共鸣，使高音更明亮。倒过来唱低音时，徐大椿主张："低而浊之字，则从喉之下面用力。"[③]美声唱法则认为喉咽音是取得低位音的桥梁，扩大咽喉腔下部，把气向下传递，便能产生更大的胸腔共鸣，使低音更饱满。在唱所谓换声区的过度音时，徐大椿主张"高腔轻过"，要把声音"做狭、做细、做锐、做深"[④]。这与美声所说的关闭声唱法，很接近。徐大椿对不同音区唱法的观点，颇靠近美声唱法，您的体会如何呢？

---

① 见《喉有中旁上下》篇。该篇下面还说："故出声之时，欲其字清而高，则将气提而向喉之上；欲浊而低，则将气按而着喉之下。"谈的都是用气位置的问题。

② 同上。

③ 同上。

④ 见《高腔轻过》篇。

汪：我的体会却不大一样。我觉得共鸣效果主要是靠气来达到，不管哪个共鸣区都一样；而且所有的共鸣区必须连起来才能发挥最好的作用。

古：这也是美声唱法的观点。美声理论认为：唱高音时，除了头腔共鸣，还必须有胸腔共鸣，才能使音质结实、饱满；倒过来，唱低音时，也必须有头腔鸣，才能赋音色以光泽，产生明亮效果。但刚才谈的主要是用气的侧重点问题。

汪：这倒是对的。

古：我认为值得进一步研究的是换声区的问题。这方面想请您谈谈体会。

汪：这个我想曲唱和美声唱法不完全相同。曲唱主要针对大小嗓的转换问题，不是简单的指所唱音域的高低，其中涉及发声位置的不同。特别在小生的唱法中，大、小嗓如何过度转换的问题，尤为重要。

古：大、小嗓是不是指真、假声的运用?

汪：一般是这样理解。但这种讲法其实是不够准确的。因为大小嗓还牵涉到用嗓方法，即发声位置和口形问题。小生和旦角都属于所谓窄口家门，但旦角纯用小嗓，发声位置在口腔最前面，行内称为“尖嗓”；小生用嗓则是大、小嗓结合，既不是旦角的尖嗓，也不是老生和花脸（阔口家门）的“阔嗓”，发声位置也比旦角稍靠后。

古：徐大椿把不同的用嗓法分为“阴调”和“阳调”两大范畴。阴调相当于您所说的小嗓，阳调相当于大嗓。旦角的唱法叫“纯阴调”，相当于尖嗓；生角那种大小嗓结合的高音唱法，叫“阳之阴”，当时称为“小堂调”。[1]

汪：俞老也有用阴调、阳调这类术语。

古：他用来解释大小嗓的结合。

汪：对，他说，大小嗓的转变，并不是一刀切的。谁也不能硬性规定小工调（约等于西乐的D调）的工音就非唱大嗓不可。大小嗓结合有很细微的技巧问题。（1）大小嗓转变必须有个过度，才不着痕迹；（2）这个过渡的特点是小阳调，它是阴、阳调相互渗透的。

古：您能不能具体地讲一下这种阴、阳互渗的过度唱法?

汪：就是说从阴调转到阳调的时候，不要一出声就是阳调。要先用带阴调的声音出声，然后把用嗓位置慢慢挪后，将延长音带到阳调上去。

古：这和美声的换声区唱法的过度技巧是一致的。我们不妨读读赵梅伯先生下面的话：

为使各个声区在连接时变得和谐，我们可以将上述的换声区，即两组边端声音，采

---

① 《阴调阳调》篇云：“逼紧其喉，而作雌声者，谓之阴调；放开其喉，而作雄声者，谓之阳调。”又云：“阳调中之阴、阳：放开直出为阳之阳；将喉收细揭高，世之所谓小堂调者，为阳之阴。”

用混声（mixed voice）唱法，这是调和两个声区最好的方法。这个方法就是将声区边端的声音，加上一些与其所连接的音区的音色，例如将胸声（古按，胸腔共鸣所产生的声音。这里指低音区的声音。）区的最高音，加上一些中声区的音色与唱法，经过长期的练习，两声区可自然融合连接。但在换声时，切记不可用力或勉强。

这不是跟您刚才的描述的一样么？

汪：差不多。“不可用力”，应该就是唱得虚一些，不要落实。

## 口法

古：曲唱的技巧和审美，是从曲文最小的单位“字”开始的。魏良辅提出的“三绝”，首先就是“字清”，然后是与字相关的“腔纯”，最后才是节奏：“板正”。落实到唱，与字相关的就是“口法”问题。口法指演唱时口腔运用之法。最先提出这个术语的，是沈宠绥。[①]他提出的“切法即唱法”，提出字音须以“头、腹、尾”三音共切的唱法，是口法中最重要部分。徐大椿进一步把口法放到他整个曲唱理论的核心位置，您怎么看？

汪：我认为徐大椿是对的。口法所包含的，不只是头、腹、尾音的唱法；曲唱的各个方面的表现，都要通过口腔活动来进行。不只“字清”“腔纯”要口得其法，“板正”以至“情真”也要这样。

古：能不能请您先谈一下沈宠绥“头、腹、尾”相切唱法的观点？我发现，当代昆剧舞台大部分演员都不太重视这种唱法，甚至有人反对这样的唱法。您怎么看呢？

汪：我认为要讲究，但不能机械地去了解和运用。舞台上的唱，能听出唱的是什么字是很重要的。舞台演员很重视“出字”这方面，要观众知道他们唱什么。所以他们会尽快过渡到字腹的主要元音部分，不会太重视介母的唱。

古：就是说，当他们唱一个合口字如“闺”（曲音：guei）字的时候，会很快过渡到ei而不会用u来作较长的拉腔。

汪：对。反过来念白时却强调要把所有音素都念出来，不这样念，韵味就不够，因为念白的腔短。唱的时候有那么一点意思就可以了。你想想，你要是把介母uuu的u老半天，观众就不清楚你是在唱“乌”字还是唱“闺”字了。

古：我同意不要把头腹尾的唱法作机械性的了解。但曲唱中，介母的唱还是很重要的。声韵学家研究出“等韵”的读字方法，就是要借着介母，限制读字时口形开合的程度，分

① 《度曲须知·曲运隆衰》云：“腔则有海盐、义乌之殊派……虽口法不同，而北气已消亡矣。”

“开、齐、合、撮”四等。后面这三类字，如果不含着介母来读，便都会变成了开口韵。所以现在许多演员，都把“天田”韵或“欢桓”韵的字唱成像“干寒”韵，光从字音来说也是不准确的，字既不清，又何来腔纯呢？何况曲唱美学的最高审美标准是：“声中无字，字中有声。”[①]要求把文字声韵之美与乐音之美融为一体，把所有字音的音素纳入唱腔之中是非常重要的。至于唱的是什么字，对现代观众来说，可以有别的办法知道。例如字幕，现代剧场都变成必备的设施了。

汪：这当然可以再探讨。

## 字音、腔音、人音

古：最后想请您谈谈您对曲唱的心得。

汪：我喜欢用“字音、腔音、人音”三个名词来概括曲唱要求的东西。首先是“字音”，它不但代表了曲唱的内容，也涵盖了丰富的音乐性。字的发音是否正确，大大地影响字音的声韵之美。现代人唱不好昆曲，写不好昆曲，是因为不懂得字音的音乐之美。

古：说到字音，有人为了普及，主张昆曲用普通话音来唱。我非常反对，您赞成吗？

汪：我也不赞成。昆曲是古人用古音谱写的歌曲，自然应用古人的字音来唱，否则就跟乐音不谐协了。

古：古人早在《尚书》时代已懂得“律和声”的原理，后来为了方便词曲的配乐，发展出一套专为作曲唱曲而设的“曲音”。昆曲是按照曲音的规范来谱写的，也是按照曲音的规范来唱的。曲音虽与元代或明清的官话音有一定关系，却并非任何时代或地区的实际语音。它是一个艺术化的音系。

汪：对啊，另一方面，昆曲每个曲牌，都代表一支曲调，原有定谱，主腔不能随便修改，曲音的规范更须遵守。所以严格地说，昆曲的谱写，不叫“作曲”，叫“填词”。

古：当代唱曲的人，字音都很乱，大概是因为对这些道理不太了解。

汪：有些人认为，唱曲已那么难，还去讲究字音，都视为畏途，不要唱了。

古：其实，不讲究字音，是唱不好曲的。克服难度不也是艺术实践的一种乐趣么？

汪：话是这么说，做起来不容易。

古：接下来请您谈“腔音”。

汪：“腔音”是字音化入乐音后的延长部分，是曲唱最动听，最有美感的部分。

古：是不是指出字之后，用字腹做腔的部分？

---

① 宋代沈括《梦溪笔谈卷五·乐律》一云：“古之善歌者语，谓当使声中无字，字中有声。”

汪：对。这个部分是对字音音乐性的润饰、发展，气息要控制得很好，口法要非常灵巧，轻重、快慢、虚实都要拿捏得当。一般都说：出字要实，行腔要虚。这还是讲得太泛。我认为腔音的总体要求是“圆”，是“细”，要宛转动听，所谓“转音若丝”。实际是每个字的腔音，甚至同一个字不同的腔音，唱法都有不同。

古：就像徐大椿所说的：“长唱有长唱之法，短唱有短唱之法；在此调为一法，在彼调又为一法；接此字为一法，接彼字又一法，千变万殊。”所以魏良辅说：“过腔难。”

汪：腔音是考验一个唱者功力的重要部分。

古：因为它和所有演唱的基本功和技巧连在一起。

汪：不只这样，它还牵涉到唱者对曲情的了解，要与曲情结合起来，做到声情相应，才不会流于技巧主义。

古：最后请您谈“人音”。

汪：“人音”指人的嗓音，就是唱者天赋的声音素质。这是由先天的生理条件所决定的。但曲唱所发出来的声音并不完全是本嗓，它是经过加工的声音。因此，一个唱者即使嗓音条件不那么好，也可以通过正确的发声、用气及口法加以改善。倒过来，嗓音条件好的人，如果唱而不得其法，声音也会缺乏厚度、光泽，不会耐听。

## 要恢复理论与实践的互动

古：因此，后天的训练是非常重要的，这就是为什么我们要好好整理、研究和继续探讨前人留给我们的曲唱经验。

汪：这些经验，还须通过每一代唱者的艺术实践去加以检定、补充，并提高到理论的层次，才可以对曲唱起指导性的作用。

古：在过去，曲唱的美学要求，主要由文人提出，那时，文人也较多参与曲唱实践，故总结了许多有用的理论。到了今天，曲唱的环境变了，生活繁忙的现代文人，在实践方面无法投入太多时间，所以他们对曲唱艺术的认识，反而不如专业艺人。也有个别文人研究曲唱理论，但往往是从文献去解读，没有实践的基础，不免流于纸上谈兵。我们应该怎样去促进这种互动呢？

汪：艺人的了解，主要是通过老师的口传心授和自己的实践经验，往往是直觉的，知其然不知其所以然。这样的认识，其艺术也不可能达到过去那种层次。因为认识不深，对曲唱的审美要求也就不高，这样一代传一代，曲唱的水平只有越来越低落。从历史上看，艺人唱者的理论意识一向不强。当代艺人的文化水平普遍提高了，但由于演出的繁忙，也无暇从事理论的总结与探讨。在今日的环境中，理论方面还是要文人多出力，加强他们与艺人的互

动，对艺人在曲唱上的经验与心得，予以原理性的思考、提升，进一步丰富前人的成果。

古：但我认为文人也必须某一程度参与曲唱的艺术实践，才可以对当代艺人曲唱的心得提升到理论层次，否则仍只是抽象的空谈罢了。

汪：另一方面，艺人也必须加强审美和理论的意识，对曲唱的传统和要求不断加深了解，并借此不断地反省、改进自己的艺术。

古：文人与艺人的互动，本来是曲唱的传统。这个传统，必须在新的环境和条件下，慢慢恢复。也许互动的方式不一样了。到今天，已不是谁指导谁的问题，而是分工和互补的问题。无论什么方式，我们都有责任把古人留给我们的珍贵遗产继续加以发展。谢谢您接受我的访问。

作者单位：香港大学中文学院

# 从《南词引正》到《吴歈萃雅·曲律》的变化[1]

李　昂

## 一、魏良辅曲论流传版本的两大系统

曲圣魏良辅一生有两大最重要的曲学贡献：一是通过亲身的实践，把旧有的昆山腔改良为新声昆山腔，从而使其一举超越了其他声腔，获得正声雅乐的地位；二是他总结了自身度曲经验，并加以理论总结和阐发，他的曲论为度曲学建立了最重要的规范，为后来的度曲理论家指出了方向，后来的度曲家论曲，都是在魏良辅的方向上进一步展开的。但是和中国很多传统经典著作相似，魏良辅曲论是以一条条的经验性、片段性、妙悟性的语录形式流传下来的，而这些语录因为流传的版本的不同，各自的名称、划分的条目、字句都有差异。现在我们能够看到的魏良辅曲论的流传版本大致有以下七种：

（1）明嘉靖二十六年（1547）《南词引正》抄本。

（2）明万历三十年（1602）初刻，嘉庆庚申（1800）积秀堂覆刻《乐府红珊·凡例》本。

（3）明万历前期刻《乐府名词·曲条》残本。

（4）明万历四十四年（1616）刻《吴歈萃雅·曲律》本。

（5）明天启三年（1623）刻《词林逸响·昆腔原始》本。

（6）明崇祯十年（1637）刻《吴骚合编·魏良辅曲律》本。

（7）明崇祯十二年（1639）《度曲须知·律曲前言》本。

对比魏良辅曲论流传各版本，可以注意到前期的版本和后期的版本在文本上比较明显地体现出不同的风貌。根据这种风貌的不同，可以大致地把魏良辅曲论各版本划分为前期和后期两大系统，前期以《南词引正》为代表，后期以《吴歈萃雅·曲律》为代表。前期流传的

① 本文为2009年度教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国昆曲音乐研究”，项目编号：JJD760002。

几个版本，具体指最早的嘉靖二十六年《南词引正》本、时间稍后的万历前期出现的《乐府红珊》本与《乐府名词》本，这三个版本总体而言，语言比较口语化，文字粗率，逻辑组织也略显随意零乱，内容上有互见，也有互补，但总体风貌比较一致。其中又以《南词引正》本文字相对更为整饬，内容也最为全面。

而以万历四十四年《吴歈萃雅·曲律》本为代表，其后几个版本的魏良辅曲论，不仅文字雅驯，形式整饬，逻辑组织也更有条理，内容上既能看到前期三种版本的影子，但又采其长而去其短，甚至对于前期各版本曲论中体现出的某些具体立场和观点也有了微妙但是鲜明的变化。可以合理想见，《吴歈萃雅·曲律》对于之前流传的魏良辅曲论作了有意地并且有益的整理，产生的影响是：在《吴歈萃雅·曲律》出现后，不仅其后出现的各个版本几乎都以其为模板，无论在条目顺序上还是语言文字上都不再有大的变动，而且就前期出现的相对比较粗率的魏良辅曲论而言，也几乎完全被《吴歈萃雅·曲律》所取代，嗣后就罕见流传。

本文试图将《吴歈萃雅·曲律》和以《南词引正》为代表的魏良辅曲论前期版本进行比较分析，观察它们在文字上、内容上、逻辑上、甚至立场上体现出的变化，希望这对我们解读魏良辅曲论和进一步探讨度曲理论发展过程中的一些问题能够有所帮助。

## 二、《吴歈萃雅·曲律》在文字上的雅化

《吴歈萃雅·曲律》和《南词引正》等前期版本相比，最显而易见的变化是文字上的雅化。经过整理后的《吴歈萃雅·曲论》比起前期三个版本，文字的雅驯整洁是一望可见的，其对魏良辅曲论文字的整理具体有这样几种情况：

（一）对于以前的版本中表述口语化、拉杂而导致文气不畅的地方，直接修改之使其整饬简洁。此种最多，试举几例：

《南词引正》第四条“生词要细玩，虚心味之，未到处再精思。”[①]

《乐府红珊》本作“生曲要虚心玩味，到处模倣。”[②]

《吴歈萃雅》本改作“生曲贵虚心玩味。”[③]

---

① 本文中出自《南词引正》的引文皆转引自钱南扬《〈南词引正〉校注》，《中国戏剧》1961（Z2）。

② 本文中出自《乐府红珊》的引文皆引自王秋桂主编《善本戏曲丛刊第二辑·乐府红珊·凡例》，台湾学生书局1984年版。

③ 本文中出自《吴歈萃雅》的引文皆引自王秋桂主编《善本戏曲丛刊第二辑·吴歈萃雅·曲律》，台湾学生书局1984年版。

《南词引正》第十一条“……虽疾而无腔有板，板要下得匀净，方好。”

《乐府红珊》本作“……虽疾而无腔有板，板要下得匀净。”

《吴歈萃雅》本改作“……虽疾而无腔，然而板眼自在，妙在下得匀净。”

《南词引正》第十五条“听其唾字、板眼、过腔得宜，方妙。不可因其喉音清亮，就可言好。”

《乐府红珊》本作“一字必听其唾字、板眼、过腔、轻重得宜，方可言好。不可因其喉音清喨而许可之也。”

《乐府名词》本作“听其吐字、板眼、过腔得宜，方可言好；不可以喉音清亮，就可言好。”①

《吴歈萃雅》本改作“听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便为击节称赏。”

（二）对于之前各本中的不同表述，择善而从。如：

《南词引正》第八条“……伎人将南曲配弦索，直为方底圆盖也。”

《乐府红珊》本作“近来有弦索调唱作磨调，又将南曲配入弦索，诚为圆凿方穿，亦犹坐中无周郎耳。”

《吴歈萃雅》本作“近有弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以坐中无周郎耳。”

（三）对于以前版本中比较粗鲁的语言，径予删除。如：

《南词引正》第二条“……乃不识字戏子，不能调平仄之故。”

《吴歈萃雅》本改作“……此皆不能调平仄之故也。”

## 三、《吴歈萃雅·曲律》在条目上的整合

《吴歈萃雅·曲律》的第二个重要变化是对于之前流传的魏良辅曲论的条目进行整合，使之更加条理化，更具逻辑性。这主要体现在两个方面：

① 本文中出自《乐府名词》的引文皆转引自吴新雷《明刻本〈乐府红珊〉和〈乐府名词〉中的魏良辅曲论》，《南京师范大学文学院学报》2005（1）。

### （一）条目的合并与拆分

1. 合并

首先对于原来流传的版本中内容相关，但是分别成条的条目进行合并。如：《南词引正》第四条、第十二条、第十三条：

> 生词要细玩，虚心味之，未到处再精思。不可自作主张，终为后累。
>
> 长腔贵圆活，不可太长；短腔要遒劲，不可就短。
>
> 过腔接字，乃关琐之地，最要得体。有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状，不可扭捏弄巧。[①]

第十二条和十三条分别说的是长腔和短腔、过腔的唱法，都是与“腔”相关的论述，内容相关；而第四条语言拉杂，且与后文内容重复，在经过《吴歈萃雅·曲律》的修改后只剩下“生曲贵虚心玩味”一句，不足单独成条。于是这三条在《吴歈萃雅·曲律》中被整合成一条：

> 生曲贵虚心玩味，如长腔，要圆活流动，不可太长；短腔，要简径找绝，不可太短。至如过腔接字，乃关锁之地，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状。

又如：《南词引正》第六条和第七条分别论双叠字和单叠字唱法：

> 双叠字，上两字接上腔，下两字稍杂下腔。如《字字锦》中“思思想想、心心念念”，又如《素带儿》中“它生得齐齐整整、袅袅停停”类。余仿此。
>
> 单叠字又不比双叠字，如“冷冷清清”等，要抑扬。[②]

在《吴歈萃雅·曲律》中直接被合成一条，作：

---

① 《乐府名词》残本中无此三条；《乐府红珊》本中该三条对应内容分别在第三、七、八条，与《南词引正》字句小别，兹录于下。《乐府红珊》第三条：“生曲要虚心玩味，到处模倣，不可自做主张，久之成癖，不能改矣。”第七条：“长腔，要圆活流动，不可太长；短腔，要遒劲找截，不可太轻。”第八条：“过腔接字，乃関锁之介，最要得体，虽迟速不同，必要稳重严肃，如见大宾之状，不可扭捏弄巧。”

② 《乐府名词》残本中无此二条；《乐府红珊》本中该二条对应内容分别在第九、十条，字句略有出入。第九条：“双叠字，上两字接上腔，下两字稍离下腔。如【字字锦】中“思思想想，心心念念”；【素带儿】中“他生得齐齐整整，袅袅婷婷”之类是也。”第十条：“单叠字与双叠字不同，如‘一旦冷清清’类，却要抑扬。”

双叠字，上两字接上腔，下两字稍离下腔。如【字字锦】：“思思想想，心心念念”；又如【素带儿】：“他生得齐齐整整，袅袅停停”之类。至单叠字，比双叠字不同，全在顿挫轻便，如【尾犯序】“一旦冷清清”之类，要抑扬。于此演绎，方得意味。

2. 拆分

对于同一条中论述两个或两个以上问题，内容芜杂的条目，《吴歈萃雅·曲律》也进行了拆分，使其各自单独成条。如《南词引正》第十条、第十四条：

五音以四声为主，但四声不得其宜，五音废矣。平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱作入声，皆做腔之故，宜速改之。《中州韵》词意高古，音韵精绝，诸词之纲领。切不可取便苟简，字字句句，须要唱理透彻。

将《伯喈》与《秋碧乐府》，从头至尾熟玩，一字不可放过。《伯喈》，乃高则诚所作。秋碧，姓陈氏。

《乐府红珊》中内容与之相对应的条目为第十二条、第十八条，作：

五音以四声为主，四声不得其宜，五音废矣。平上去入，必要端正明白。有以上声唱做平声，去声唱作入声者，皆因做捏腔调故耳。

初学必要将《南琵琶记》《北西厢记》从头至尾熟读，一字不可放过，自然有得。

《南词引正》第十条当中包含了两个内容，前半部分是讲字声和音乐的关系，后半部分是讲《中州韵》的重要性。这两个内容似有关联，但是后半部分内容的准确性颇可怀疑，因为《中州韵》作为一部韵书，既不是文章，又不是曲词，说其“音韵精绝”是很合理的，但是说其“词意高古”就有点不伦不类，至于“字字句句，须要唱理透彻”云云，就更说不到了。所以这里不排除有传抄中误写或者文字脱漏的可能。大概就是这个原因，《乐府红珊》本中没有这一条的后半部分，只保留了讲声音关系的前一半。而《吴歈萃雅·曲律》没有像《乐府红珊》那样作简单处理，把后半条删掉，而是和《南词引正》第十四条和《乐府红珊》第十八条的内容联系起来，认为“词意高古”，须要“唱理透彻”的不是《中州韵》，而是十四条中提到的《伯喈》，即高则诚《琵琶记》。基于这个判断，所以大胆地把第十二条进行拆分，第十二条只保留前半部分，而后半部分和第十四条的内容进行整合，并加以文字润色，就形成了我们现在看到的样子：

五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。其或上声扭做平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之。

《琵琶记》，廼高则诚所作，虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖，词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工。

条目拆分的另一个例子是《南词引正》第十八条：

曲有三绝：字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝。（出秦少游《媚颦集》。）[1]
五音：宫、商、角、征、羽。（俱要正，不宜偏侧。）
四实：平、上、去、入。（俱要着字，不可泛然；不可太实，则浊。）
五不可：不可高，不可低；不可重，不可轻；不可自主张。
五难：闭口难，过腔难，出字难，低难，高不难。
两不辨：不知音者，不可与之辨；不好者，不可与之辨。
两不杂：南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字。

这一条以提炼要点的简洁方式分别总结了曲唱中的审美要求、基本要素、禁忌、难点、态度和南北曲的诸多经验，其实就内容而言，这些问题互不相关，只是因为用以表述的句式相同，所以列为一条，从内容的逻辑性来看是不尽合理的。在《乐府红珊》本和《乐府名词》本中就已经注意到了这个问题，对其中各项分拆出来单列条目，《吴歈萃雅》也沿用了这种处理方法，并且对个别条目进行了删节和内容修改，将在后文论述。

**（二）全篇条目顺序的调整**

由于魏良辅曲论语录体的特征，它是以条为单位组织在一起的；加上我们推测它的流传方式主要是口传心授，因而在《吴歈萃雅》之前的三个版本，虽然在各条目的内容上基本一致，但是就全篇来看，条目顺序的前后顺序安排却差异较大，基本上是混乱无序的。《吴歈萃雅·曲律》运用了逻辑性思维对于各条的先后次序进行重新调整，由选材问题讲起，继之以学曲门径进路、论字、论腔、论拍、论曲牌体式、叠字唱法、台风、模板、南北曲问题、唱曲的审美标准、原则、难点、禁忌等，以致听曲和伴奏的规矩和要求，隐然有一条红线贯

① 本段引文括号中内容均是原文所有。

穿始终，独具匠心，使得魏良辅曲论由之前的零散杂乱一变成为一个有章可循的有机整体。这个问题笔者另有专文说明，本文不予详述。

## 四、《吴歈萃雅・曲律》在内容上的增删和修改

如果说对于之前流传的魏良辅曲论的文字润色，结构整合，顺序调整只是形式上修改，那么《吴歈萃雅・曲律》的编订者显然不满足于仅仅这样小修小补，对于原有内容，他还根据自己的曲学观点进行了大胆的增补和删减。

### （一）一条之内的增补和删节

1．增补

《吴歈萃雅・曲律》的每一条文字，基本上是尊重之前流传的魏良辅曲论原文的，但是对于某些条目，也根据自己的观点，在充分保留原文的基础上，对认为言之未详或者可以进一步阐发之处加以增加补充。如《南词引正》第一条：

> 初学不可混杂多记，如：学《集贤宾》，只唱《集贤宾》；学《桂枝香》，只唱《桂枝香》。如混唱别调，则乱规格。久久成熟，移宫换吕，自然贯串。

这一条本来的内容只是说开始学曲要专一不要贪多。而《吴歈萃雅》在其上增加了这样几句话：

> 初学先从引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调，……

这实际上是总结了学曲的门径和进路，这是原有曲论中没有的内容，但却大大丰富了原有曲论的内涵，使其从一条独立的经验，变成了具有总体指导性的规律性认识。

再如《南词引正》第二条：

> 拍乃曲之余，最要得中。……

“得中”就是要得当。可是怎样才算是得当？《南词引正》言之未详。《吴歈萃雅・曲律》在其后增加了一句解释：

拍乃曲之余，全在板眼分明。……

这就具体指出了拍的要求就是“板眼分明”，做到板眼分明，就可以认为是“得中”了。

再如《南词引正》第三条论述清唱，本来说得很简略：

清唱谓之“冷唱”，不比戏曲。戏曲借锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。

但是《吴歈萃雅·曲律》在这一条上作了极大地发挥：

清唱，俗语谓之“冷板凳”，不比戏场藉锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。其有专于磨拟腔调，而不顾板眼；又有专主板眼而不审腔调，二者病则一般。惟腔与板两工者，乃为上乘。至如面上发红，喉间筋露，摇头摆足，起立不常，此自关人器品，虽无与于曲之工拙，然能戒此，方为尽善。

原本《南词引正》中的表述，只说清唱“不比戏曲”，但是到底哪里不同？清唱具体应当遵守怎样的要求？这些没有回答的问题在《吴歈萃雅·曲律》中得到了回答。不仅提出了清唱的美学风格和趣味应当是“闲雅整肃，清俊温润”，还指出了具体的技术要求是“腔与板两工”，甚至对于清唱时的台风都提出了不可效仿的反例。从这一条的内容充分体现出《吴歈萃雅·曲律》编订者重视清唱的文人化立场。

再如《南词引正》第八条说“北曲与南曲大相悬绝”，但是如何悬绝？南曲和北曲究竟有何种不同？断而不论。《吴歈萃雅·曲律》移植了王世贞《曲藻》中论述南北曲的相关内容，补充到本条当中，变成了现在我们看到的样子：

北曲与南曲大相悬绝，有磨调、弦索调之分。北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少。南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗。南力在磨调，宜独奏，故气易弱。近有弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以坐中无周郎耳。

又如《南词引正》第十五条：

听曲尤难，要肃然不可喧哗。听其唾字、板眼、过腔得宜，方妙。不可因其喉音清

亮，就可言好。

《吴歈萃雅·曲律》在上述意思以外又增加了这样几句话：

> 大抵矩度既正，巧由熟生，非假师传，实关天授。

这几句发挥实际上是在强调“矩度”——即唱曲规范的重要性。听曲时评价唱者的优劣，第一标准是规范性，而反过来对于唱曲而言，最重要的第一步也是规范性，规范性建立之后，后面只要多加练习，配以个人的天资悟性，慢慢都可以臻于佳妙。

又如《南词引正》第十六条提出了唱南曲和北曲比较重要的几只曲牌：

> 南曲要唱《二郎神》《香遍满》与《本序》《集贤宾》熟，北曲唱得《呆骨朵》《村里迓鼓》《胡十八》精，如打破两重关也。亦有讹处，从权。

那么练习这些曲时应当注重哪些问题，应当着重体会怎样的特点？《吴歈萃雅·曲律》在这一条的开头加上了这样一段话：

> 北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主，各有不同。至于北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重一也。

在音乐风格上，唱北曲，要注重体会“遒劲”的特点；唱南曲，要着重体会“宛转”的特点。而在技术上，要注意北曲中弦索，南曲中鼓和板对于节奏的节制作用，这是练习南北曲的关窍。这就是《吴歈萃雅·曲律》对《南词引正》中这一条内容的补充。

2. 删改

除了增补内容之外，《吴歈萃雅·曲律》在少数的地方也对《南词引正》代表的魏良辅曲论做了一些删改。比如《南词引正》第八条：

> 北曲与南曲大相悬绝，无南腔南字者佳，要顿挫，有数等。五方言语不一，有中州调、冀州调。有磨调、弦索调，乃东坡所仿，偏于楚腔。唱北曲宗中州调者佳。伎人将南曲配弦索，直为方底圆盖也。关汉卿云：“以小冀州调按拍传弦，最妙。”

《吴歈萃雅·曲律》中只保留了本条的部分内容，而删去了下列内容：

……无南腔南字者佳，要顿挫，有数等。五方言语不一，有中州调、冀州调。……乃东坡所仿，偏于楚腔。唱北曲宗中州调者佳。……关汉卿云："以小冀州调按拍传弦，最妙。"

对于唱北曲"无南腔南字者佳"，这句的内容和曲论中"两不杂"条所言"南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字"是重复的，所以不必保留；而中州调、冀州调的内容，很有可能在魏良辅的时代，此种声腔还在江南地区有流传，但到了《吴歈萃雅》的时代，这两种声腔大概已经听不到了，既然已成绝响，在曲论中提及就无甚指导意义，徒增迷惑，所以径为删去。这是比较可能的推测。

另一个删节的例子是《南词引正》第十四条：

将《伯喈》与《秋碧乐府》，从头至尾熟玩，一字不可放过。《伯喈》，乃高则诚所作。秋碧，姓陈氏。

与此条相对应的《乐府红珊》本第十八条作：

初学必要将《南琵琶记》《北西厢记》从头至尾熟读，一字不可放过，自然有得。

对于唱曲研究的模板，除《琵琶记》各本一致推崇的之外，《南词引正》推《秋碧乐府》，而《乐府红珊》则标举《北西厢》。而《吴歈萃雅·曲律》则将《秋碧》《西厢》删去，只留《琵琶记》：

《琵琶记》，乃高则诚所作，虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖，词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工。

这表面上是简单地留同去异，但是细加注意我们可以发现，无论是《南词引正》还是《乐府红珊》所举出的两个模板教材，都恰好是一南一北，《北西厢》和《秋碧乐府》是以北曲曲调演唱的，而《琵琶记》本身是南曲戏文。《吴歈萃雅》删去了两个北曲模板，只保留了南戏琵琶记，这从逻辑上是失之完整的，但这种处理却恰恰透露出了在《吴歈萃雅》产生时期的曲坛上，北曲已经衰落流传不广的线索消息。

《吴歈萃雅·曲律》在个别地方也根据实际的唱曲经验对魏良辅曲论做出了一些修改较

正。例如对于曲之“五难”《南词引正》《乐府红珊》《乐府名词》诸本都作：

> 开口难[①]，过腔难，出字难，低难，高不难。

究其内容，实际只有四难，因为最后一句说的是“高不难”，因而不能算数。所以在《乐府红珊》本中，干脆这一条就写作“四难”。而《吴歈萃雅·曲律》的处理是，保留五难之数，但是根据唱曲的经验，针对吴语的声病，增加了“转收入鼻音难”以代替原来的“高不难”，这样修改之后，“曲有五难”才真正实至名归。

**（二）整个条目的增删**

《吴歈萃雅·曲律》对于魏良辅曲论内容的增删不仅局限于一条之内的修补，有时也进行整条的删节和增补。

1. 删节

在《南词引正》版本的魏良辅曲论中，有几条内容在《乐府红珊》本和《乐府名词》残本中都未出现，如论述昆山腔起源的第五条，论苏人语音声病的第十七条，以及第十八条中介绍五音的内容，对于这些内容，《吴歈萃雅·曲律》同样也没有收入。不仅如此，对于上述三本中都予以保留的某些条目，《吴歈萃雅·曲律》也予以舍弃。如《南词引正》第九条[②]：

> 士夫唱不比惯家，要恕：听字到腔不到也罢，板眼正腔不满也罢。意而已，不可求全。

前几个版本的曲论中对于士大夫的业余演唱都持比较宽容的态度，不甚苛求，但是显然《吴歈萃雅·曲律》的态度显然更为严格，对于“字到腔不到”“板眼正腔不满”的情况不肯网开一面，睁一只眼闭一只眼了。

再如《南词引正》第十八条、《乐府红珊》本第十三条、《乐府名词》残本第三条论“四声皆实”，《吴歈萃雅·曲律》也没有收入。

2. 增补

《吴歈萃雅·曲律》有个引人注目之处，就是它的开头一条和结尾一条居然都是在之前的版本中从未出现过的，很有可能不是来自对流传曲论的继承，而是来自编订者的增补。第

① 《南词引正》作“闭口难”。

② 此条对应内容亦见于《乐府红珊》本第十七条、《乐府名词》残本第八条，但字句小有出入，兹录如下：《乐府红珊》本第十七条：“士夫唱不比惯家，要恕，听字到腔不到也罢，板眼正腔不满也罢，取意而已。”《乐府名词》残本第八条：“士夫唱不比惯家，要恕。听字到、腔不到也罢，板眼正、腔不满也罢，不可求全。”

一条是论述选材：

> 择具最难，声色岂能兼备？但得沙喉响润，发于丹田者，自能耐久。若发口拗劣，尖粗沉郁，自非质料，勿枉费力。

结尾一条则是论伴奏的规范：

> 丝竹管弦，与人声本自谐合，故其音律自有正调，箫管以尺工俪词曲，犹琴之勾剔以度诗歌也。今人不知探讨其中义理，强相应和，以音之高而凑曲之高，以音之低而凑曲之低，反足淆乱正声，殊为聒耳。陈可琴云：箫有九不吹：不入调，非作家，唱不定，音不正，常换调，腔不满，字不足，成群唱，人不静，皆不可吹。正有鉴于此也。

从这两条曲论从位置来看，一在全篇之首，一在全篇之末，其重要性一望可知，新增这样两条不是无谓之举，而是有态度的。细索其中的意味，我们可以体会到《吴歈萃雅·曲律》在对于“士夫唱”的立场上和《南词引正》有了很大的不同，它对于音乐的规范性采取了比《南词引正》更为严格的态度。

第一条，开篇就讲选材，声色俱佳当然是上上之才，但是往往不能兼得，那退求其次，要选声而不选色。因为声音条件是歌唱的基础，字、板、腔的更进一步要求都要依托声音来加以表现，而如果连声的要求都达不到，那就干脆别学唱曲了。联系上述《南词引正》第九条，这显然对先天条件高下不一的“士夫”是个重大打击。

最末一条全是论箫管，字面看来是讨论伴奏，游离与唱曲之外，实则不然。箫管是定音乐器，其音高是固定不移的，从音乐史上来看，箫是上古时期制定十二律的标准，箫管就代表着音律的“正调”。《吴歈萃雅·曲律》指出一个现象，音乐素养不好的人唱曲，常常不合律，也就是跑调走音，不合律就和伴奏合不上，这时候怎么办呢，他们的做法是以箫管等伴奏乐器来迁就唱者，你唱得偏高，箫管就跟着高吹，你唱得偏低，箫管就跟着就低，为了歌唱与伴奏相合，干脆大家一起错。《吴歈萃雅·曲律》极度反感这种做法，毫不留情面地说“殊为聒耳”，聒耳尚属小事，更严重的后果是“淆乱正声”，把曲的规范音乐搞乱掉了。而最后所引用的“箫有九不吹”，实际上真正要说的只是其中的六不吹：不入调、唱不定、音不正、常换调、腔不满、字不足。这些都是歌唱中的大毛病，遇见这种情况，乐师干脆拒绝伴奏好了。这和《南词引正》第九条所说“听字到腔不到也罢，板眼正腔不满也罢”两相对照，《吴歈萃雅·曲律》在音乐的规范性方面的严格态度就明白可见了。

## 五、小结

《南词引正》和《吴歈萃雅・曲律》是魏良辅曲论中两个最有代表性的版本，这二者各有特点：《南词引正》是产生时间最早，因而也就意味着可能是最接近魏良辅曲论原貌的版本；而《吴歈萃雅・曲律》显然对于之前流传的魏良辅曲论作了有态度的修订整理，尽管在原有基础上不乏发挥引申的成分，但是最基本的问题上仍然坚定贯彻和遵循着魏良辅曲论的立场、态度和观点，而且结构更整饬，文字更严谨，因而产生时间虽然较晚，却成为对后世最有影响的魏良辅曲论的版本。对二者中间存在的差异不当看成互相冲突而导致互相否定的依据，而恰恰相反，从《南词引正》到《吴歈萃雅・曲律》的变化中，我们正可以得到深入解读魏良辅曲论和研究明清度曲理论的发展中某些重要问题的线索和启示。对于这二者的关注和研究不应该局限于真伪之辨和何者更接近魏良辅原意的争论上，而应当同等加以重视。

作者单位：苏州大学文学院

**参考文献**

［1］钱南扬《〈南词引正〉校注》，《中国戏剧》1961（Z2）。

［2］王秋桂主编《善本戏曲丛刊第二辑・乐府红珊》，台湾学生书局1984年版。

［3］王秋桂主编《善本戏曲丛刊第二辑・吴歈萃雅》，台湾学生书局1984年版。

［4］吴新雷《明刻本〈乐府红珊〉和〈乐府名词〉中的魏良辅曲论》，《南京师范大学文学院学报》2005（1）。

# 河北昆弋腔之今存

齐　易　张松岩　吴艳辉

中国的戏曲艺术，先后经历了先秦乐舞与俳优的滥觞期，隋唐“参军戏”“踏摇娘”等歌舞戏的雏形期，至宋杂剧、金院本的出现，标志着戏曲艺术的正式形成。此后，又经历了元杂剧、明传奇及清代梆子、皮黄、地方小戏几个高潮阶段。中国戏曲的艺术长河奔流至今，受到了现代文明的强大冲击。在这种冲击下，有的剧种仍在显示着传统艺术那顽强的生命力；而另一些剧种只在个别剧团由国家供养而存活，在民间则进入了它的消亡阶段。曾经盛行于河北省的弋阳腔和昆山腔，就属于这种情况。

河北地处京畿，环抱北京，特殊的地理位置，使元明清时期河北的戏曲活动异常活跃。明朝嘉靖以后，明传奇替代元杂剧成为中国戏曲主流。至明末约一百年间，南戏声腔弋阳、海盐、昆山腔先后进入北京。

弋阳腔流入北京后，吸收北杂剧优长，唱念改用京音京字，形成新的声腔——“京腔”，也称“水磨高腔”。昆曲称为“雅音”，弋阳则叫“俗唱”，在“花雅之争”中弋腔压过昆曲，受欢迎程度也超过昆曲居诸剧之首。自明万历至清康熙朝，弋腔几乎流布河北全境。在职业班社的影响下，京南、京东也产生了不少民间业余弋腔班子，如廊坊爨庄（今名炊庄）的同乐善会，康熙间就以“高腔老会”的名义在其周围地区活动。

昆腔自明万历年间流入河北后与弋腔不同，由于传奇文辞典雅，腔调委婉，起初仅在城市中的士大夫阶层流行，后来随着昆曲影响的扩大，也出现了河北籍的演员，王骥德在《曲律》中说：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拨，效南声，而北词几废。”[①]

嘉庆朝以后，昆弋在京师合班，河北境内也再没有一个单一的昆腔或弋腔班子。昆弋班初以弋腔为主，至清末渐以昆曲为主。

---

① （明）王骥德《曲律》，中国戏曲出版社1982年版，第55—56页。

京师昆弋艺人批量地流入河北始于乾嘉之交，乾隆去世嘉庆继位，国丧期间不准演戏，迫于生计，京师昆弋艺人不得不流入河北鬻艺。自乾隆以后，曾数次因国丧而遏密八音，每次国丧都会使京师昆弋和其他剧种的艺人流入河北乡间。咸丰年间英法联军侵入北京，升平署的昆弋艺人除随去承德者外，许多人为避战乱，流散于河北乡间。

清中叶至民国，京南京东出现了大量的昆弋班社、科班、曲社和农村子弟会。如高阳河西村的庆长社和荣庆社、新城（今高碑店市）的宝山合、安新白永宽的恩庆社、完县（今顺平县）的德同合班等；科班有玉田的益合科班、束鹿的祥庆社；曲社有安国的怡志楼曲社、正定逸菊社等；乡间昆弋子弟会也很活跃，有的是自娱自乐性质的，也有的是半职业的，他们为昆弋的传播和延续做出了贡献。霸县王庄子子弟会、王疙瘩村子弟会、深县北关子弟会等，都是坚持活动时间比较长的昆弋子弟会。各班社经常活动在冀东和冀中广大城乡，有时也到北京、天津、保定等大城市露演。

中华人民共和国成立后，1956年南昆晋京演出《十五贯》，“一出戏救活了一个剧种”的消息传遍全国，亦给河北昆曲带来了发展的希望。1957北方昆曲剧院在北京成立，河北昆弋艺术家韩世昌等人曾在北方昆剧院任职和工作。1959年高阳县办起昆曲业余戏校，翌年河北省成立京昆剧团，又将高阳县业余昆曲戏校全体师生调入河北省戏曲学校。河北昆曲逞一时复苏之势。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会以后，禁演传统戏，河北昆曲再次陷入消沉，省内仅个别子弟会偶有活动。粉碎“四人帮”后，传统戏解禁，又有少数子弟会恢复活动。但在20世纪80年代农村集体经济解体，子弟会活动艰辛，北方昆弋腔已近绝响。[①]

2001年5月18日，联合国教科文组织在巴黎宣布第一批“人类口头和非物质遗产代表作”名录，其中包括中国的昆曲艺术。此举引起了河北省地方政府对本地昆弋遗存一定程度上的重视。

癸巳春季前后，我们为了了解河北省昆弋遗存的真实现状，到高阳河西村、霸州市王庄子、廊坊市炊庄（原名爨庄）等地进行了实地考察。

河北高阳县的河西村是一个只有几百户人家的普通村庄，因历史上昆曲人才辈出而成为中国戏剧界的一个圣地。然而，世事更迭，河西村昆腔往日的辉煌早已不复存在。目前，村里仅有侯占山、侯满意等几位曾经于20世纪40—60年代从事过昆曲表演和教学的老艺人在世，年纪都在75岁左右。侯占山、侯满意两位老人都从小时候就受环境的影响而喜欢昆曲，1945年，侯满意跟老艺人学唱老生，侯占山学唱小旦青衣，并得到韩世昌的亲传。1954年，村里组织了半职业的昆曲剧团，农忙时种地，农闲时演出。1959年，高阳县成立了昆曲戏校，侯占山、侯满意做了艺校的老师。1961年，高阳县昆曲戏校并入河北省戏曲学校后，侯占山还曾在省戏校任过教。

① 相关史实参见《中国戏曲志·河北卷》，中国ISBN中心1993年版，第101—104页。

谈到河西村昆曲辉煌的往昔，两位老人神采奕奕，他们唱起了过去拿手的唱段，侯满意先生唱了“论六经”， 侯占山先生唱了“小春香一种在人奴上”（均是《牡丹亭·春香闹学》选段）；但谈到昆曲的今天，两位老人叹息不已。自“文革”的时候烧掉了村里所有的戏装把子，他们就再也没有演过戏。改革开放之后，村子里的年轻人忙着打工赚钱，再也没有人肯学戏了，只是几个老人聚在一起无聊的时候偶尔唱一唱。

昆曲艺术进入联合国教科文组织的第一批“人类口头和非物质遗产代表作”名录后，高阳县政府于2003年组织人编写了《高阳县北方昆曲资料汇编》，2007年7月高阳县河西村昆曲又进入了河北省“第二批省级非物质文化遗产名录”。县里为了传承昆曲艺术，还让侯满意做老师，到附近的小学校教过小学生十几节昆曲演唱的课。北京的北方昆曲艺术剧院还与高阳县合作兴办了“北方昆曲培训基地”，就在2013年3月12日，北方昆曲剧院艺术家们还到河西村进行了昆曲演出。

但是在笔者看来，官方的一系列举动大多只有宣传上的意义，没有什么实际效果。“河西村昆曲非遗保护”成了当地有关部门向上面要钱的借口，“北方昆曲培训基地”也只是挂在墙上的一块宣传牌匾而已。若没有什么实实在在的举措，等侯占山、侯满意等河西村最后一批昆曲老艺人百年以后，昆曲艺术在高阳县即成绝响。侯满意老人面对采访者曾直言：“没有人可以翻转这个时代，振兴昆曲就凭你我两人？有多大的本事也是回天乏术了。”[①]

霸州市王庄子乡的情况，要比高阳县稍好一点。

霸州市王庄子乡地处冀中平原，京、津、保三大城市腹地，在清同治初年，下王庄（今王庄子村）即组建了业余昆曲子弟会，涌现出了郭蓬莱、邱惠亭等北昆著名演员。1956年《十五贯》一出戏救活昆剧的消息传来后，村民们大受鼓舞，便将耕读会改名，正式成立霸县王庄子农民业余昆曲剧团。随后相邻的王疙瘩村也在子弟会的基础上成立了村业余昆弋剧团。演职员有五十余人，最多时达八十余人。“文革”期间，王庄子、王疙瘩的昆曲剧团曾一度改演京剧“样板戏”，但“文革”后很快又恢复了昆弋演出，并于20世纪80年代培养出了一代年轻新人。

自改革开放以来，受社会现代化转型的冲击，剧团成员四处打工，两个村的剧团基本停止了正常的演出活动，但20世纪80年代培养出的一批人尚在，年龄大约在50岁左右。王疙瘩村比较重视文化活动，且经济条件更好一些，村子里斥资100万搭建了一个大戏台和文化公园，虽然不无迎合上面“新农村建设”的意思，但是总还是件好事，王疙瘩昆弋剧团有了这个固定的演出唱所，逢年过节还总要演一演。只是2013年春节我们联系去王疙瘩看演出，村里人告诉我们：剧团的鼓师因病卧床，今年不能演出了。

① 陈华《被遗忘的昆曲艺人们》，见http://blog.sina.com.cn/s/blog_53491c920100dbw0.html。

2013年1月26日，王庄子乡王延荣站长带我们采访了王庄子村的范振华、陈友田和王会娟三位王庄子村的昆弋艺人。范振华今年70多岁，是这些老艺人中音乐修养最好的一个，会识简谱，会演奏各种乐器，还会弹电子琴。20世纪70年代末村里恢复昆曲演出的时候，他辞掉了公社里中学教师的职位，专心来到村里的剧团搞演奏、排戏。可是几年后生产队解散，剧团也散了，范振华只好回家当了普通农民。但是他至今仍痴迷于昆曲，经他手记谱整理过几十出北方昆弋传统折子戏，还到王疙瘩的剧团帮助排戏演戏；陈友田今年快80岁了，年轻时唱老生，学过四十多出戏。他给我们唱了弋腔《双合印·水牢》中董洪的两个唱段和昆腔《丁甲山》中时迁的一个唱段，虽然时常要认真回忆一下唱词才能够唱全整个唱段，但受人关注时的那兴奋心情溢于言表；王会娟则属于20世纪80年代生产队未散时期培养出的那批人，50岁左右的年纪，听说有人来采访，放下手中的活计就来了。她在范振华用电子琴模拟的曲笛声响中，演唱了昆曲《青石山》里的“艳阳天”“上坟”等片段。

总的来说，昆弋腔在王庄子乡一带尚有一定群众基础，还有能够维持演出所必需的一定数量的演员队伍（估计在20人左右），是目前中国北方唯一能够以民间自己的力量进行昆弋腔活态呈现的地区。尤其令人高兴的是，该乡文化站王延荣站长是位对民间艺术有感情、对民间艺人极为尊重、有较强事业心的基层文化工作者，他曾托我们带话给“上面”，如果能够支援王庄子乡几万元钱，制备些基本的行头道具，他就能够想办法归拢人心，建立一个乡里的昆弋剧团，让这一带的昆弋传统延续下去。

廊坊市炊庄（原名爨庄）的情况，使我们喜出望外。

炊庄地处廊坊市区的西侧，是一个约有2400人的一个村庄，这个村的“高腔老会”亦称“爨庄大秧歌”，是清康熙年间就存在的民间会戏，据传说是从南方来的一个姓王的师傅（即今炊庄王姓先辈）传下来的。[①]三百多年来，该村的高腔会戏几兴几衰，但一直未曾中断（只是“文革”期间改唱了河北梆子，“文革”后即恢复唱高腔）。这个会戏目前有业余演员近40名，各个行当俱全，人员年龄从19岁到70多岁，以中老年人居多。每年从阴历的十月底开始排戏，正月里演戏，前后要活动近三个月。今年春节，他们从正月初六到十六一共演出了十一天。

2013年3月24日，我们在廊坊市文广新局王晓燕老师等一行人的陪同下，实地考察了这个村的高腔会戏。当地有关部门和村里对这次考察非常重视，专门集合了一些主要演员为我们扮装演出，共表演了八个选段，魏福荣（72岁，老旦）的《大家围》选段“尊一声老相莫动身”，姚明成（63岁，武胡生）的《武家坡》选段“二月二龙抬头”，吕仕平（41岁，青衣）的《夜宿花亭》悲调“忽听得谯楼上起了更点”等都给我们留下了深刻的印象。他们的

① 田中玉《炊庄大秧歌》，载《廊坊戏曲资料汇编（第三辑）》，《中国戏曲志河北卷廊坊分卷》编辑部1985年内部资料，第9页。

演唱，无论什么行当都是用真声。伴奏仍然不托管弦，只用锣鼓击节。与它的高腔略有不同的是，这里的高腔表演我们没有看到后台的帮腔，只有前台的演员自己在唱。

这是目前中国北方民间唯一活态存在的高腔会戏，而且演员行当齐全、年龄梯队完整，丝毫看不到衰败的迹象，其现象令我们深思。

我们认为，这里高腔的生命力未减，有以下一些原因：1. 许多农村传统乐社、剧种今天传承不下去的一个重要原因，是年轻人外出打工，没有时间来参加学习。老一辈去世，新一辈接续不上来，消亡就成了必然。炊庄虽然地处城市边缘，也受到社会现代化转型的影响，但是这里的村民没有像大多数中国农村那样背井离乡到外地打工，而大多是守家在地就近打工，这就使得高腔的传承未受大的影响。2. 村民外出打工谋生的另一个影响，就是接受了城市文化的熏陶，使他们的审美趣味、内在精神需要发生了变化，令传统文化失去了存在的价值。但在炊庄，虽然也有现代媒体、城市文化的冲击，由于村民与外部社会的交往没有那么强烈，人们对传统文化的认同度显然没有太大的变化。在短短的考察过程中，我们看到、听到的是村民对自己村子仍然有高腔存在的自豪感，年轻人的主动学戏和今年正月连演十一天的盛况，也都说明了村民对高腔的热情未减。3. 在廊坊，从市到村的各级行政组织，对高腔文化价值的较深认识和主动保护扶持，也是这个剧种在这一村落保存完好的重要原因。无论是村里拿出财力帮助剧团买戏装和道具、各种媒体的宣传报道还是市里非遗保护部门向上申报省级非遗项目，都使得局内人因受到外部社会的关注而更加珍视自己的传统文化。

我们还想到安新县马村及深州市（原深县）等昔日昆弋繁盛之地去考察，但多方联系，均被告知早已无其踪迹，老艺人也全部都去世了。

王骥德说："世之腔调，每三十年一变，至元迄今，不知经几变更矣。""时尚黄腔喊如雷，当年昆弋话无媒。"（道光二十五年杨静亭《都门杂咏》）时过境迁，当年曾在河北兴盛一时的昆弋腔，如今早已风光不再，如今我们寻觅其"今存"，除北京的北方昆曲剧院尚有河北昆弋艺人的后人、王疙瘩、炊庄村还有业余昆弋剧团外，河北省已再没有单一的专业或业余演出团体（原河北省戏校昆曲班学生和原省京昆剧团唱过昆曲的演员尚存近百人，在河北的其他剧种中还有昆弋雪泥鸿爪）。

现代化巨浪的冲击、民众审美趣味的嬗变、艺术的多元化发展、人们生活方式的改变等多种原因，使昆弋这类传统声腔在河北省民间逐渐失去了生命力，实在是一种无奈和悲哀。而在这种大背景下，廊坊市王疙瘩、炊庄村仍然存在的业余昆弋剧团，就显得弥足珍贵，希望历史悠久的昆弋腔在北方民间这一仅存的血脉，能够克服其生存危机，继续生存下去。

作者单位：齐　易、吴艳辉，河北大学艺术学院音乐系
张松岩，河北省艺术研究所理论研究室




# “申遗”成功后怀梆戏曲的发展现状再研究

## ——以官方与民间怀梆剧团为考察个案

赵书峰

笔者的硕士论文《怀梆[①]艺术源流与形成研究》[②]一文，是针对其历史构成、音乐形态及发展现状给予的初步考察研究。由于当时怀梆戏曲还尚未纳入非遗项目，因此对其研究与关注者较少。自2006年以来，其“申遗”成功后，音乐学界对其研究者众多，然而针对怀梆戏曲音乐文化的“重新研究”[③]或再研究者相对较少。尤其是当下的民族音乐学研究领域十分重视对这方面的考察与研究工作，因此为了有助于观照与审视怀梆戏曲音乐文化在不同的社会历史时空背景下的发展、变迁，以及涵化与濡化的现代结局，笔者分别于2012年5月、2013年2月、3月前后三次赴河南省沁阳市考察怀梆戏曲音乐。相隔8年之后再次对河南焦作、沁阳、济源、博爱、修武等县市的怀梆剧团进行实地的田野考察。进一步认为，怀梆戏曲的发展现状总体表现如下：

## 一、怀梆发展的新希望

### （一）怀梆“申遗”成功后受到人文社会科学界的广泛关注

怀梆戏曲“申遗”成功后受到来自文学、民俗学、音乐学等学界的高度关注，近几年相

---

① 怀梆戏曲是河南省沁阳市的一个古老的地方传统剧种，其唱腔主要运用怀庆府方言演唱，以及独特的“挑后嗓”唱腔技巧。2006年怀梆被列入第一批传统戏剧类国家级非物质文化遗产名录。

② 赵书峰《怀梆艺术的源流与形成研究》，中央民族大学2005年音乐学专业硕士学位论文。

③ 美国著名民族音乐学家布鲁诺·内特尔认为：“民族音乐学中的重新研究至少有两种形式。一种是田野工作者不断回到同一地方去，这可看作是重新研究，那不仅揭示了该文化的变化，也显示了研究者在方法上的变化。……另一种更有特色的‘重新研究’的概念是，田野工作者考察另一个人（也许是多年前）调查过的一种文化。”（参见（美）布鲁诺·内特尔著，汤亚汀编译《民族音乐字最近二十年的方向》，《云南艺术学院学报》1999年第4期，第52页）

继有很多研究成果出现。首先，在研究论文方面，主要是对怀梆戏曲音乐的唱腔特征、历史源流[①]，以及发展现状[②]、戏曲音乐本体等问题给予的考察研究。尤其在其音乐的历史构成方面关注度较高，学者们针对怀梆音乐的起源以及与周边戏曲音乐之关系问题进行了广泛地辨析考证，学者们众说纷纭，莫衷一是。其次，在学位论文方面的研究成果颇丰，截至目前共有6篇硕士论文涉及对怀梆戏曲的历史构成、唱腔特征、传统剧目、班社等方面的考察研究。主要有：赵书峰《怀梆艺术的源流与形成研究》[③]对怀梆戏曲音乐的历史构成、音乐形态、发展现状等给予的综合分析研究。王静的硕士论文《焦作怀梆戏研究》[④]是对怀梆戏曲的综合考察研究。音乐形态方面的研究主要有两篇文章（赵丽娜《怀梆唱腔艺术及其发展探析》[⑤]、李海安《赵玉清怀梆唱腔艺术研究》[⑥]）涉及怀梆唱腔特征的考察分析。另外，有两篇学位论文是基于民俗学、文艺学角度的考察，一是唐霞《怀梆在民间社会的生存历史及功能分析 》[⑦]，基于民俗学视野下的怀梆剧团生存现状的综合考察，作者以沁阳市怀梆剧团和东关村怀梆剧团两个个案为代表，分析了怀梆专业剧团和民间业余剧团的不同生存状态，以此探讨怀梆民间戏剧活动对于当地民众生活的影响。另外王晓静的《怀梆传统剧目文本研究》[⑧]，是对怀梆戏剧文本的分析研究。另外还有丁永祥专著《怀梆文化生态研究》[⑨]，是从文艺学角度考察怀梆戏曲文化的生态研究。总之，可以看出，怀梆戏曲成功“申遗”后的研究主要从三个角度进行切入：其一是民族音乐学视角下的怀梆戏曲音乐文化考察研究；其二，怀梆戏曲音乐的唱腔风格特征的分析与描述；其三，结合民俗学、文艺学、文化生态学理论对怀梆戏曲文化的发展现状给予的综合考察；其四，结合戏曲文学理论对怀梆剧目的文本研究。总之看出，怀梆戏曲“申遗”成功后对其进行考察研究成为一个热点，除了三篇文章是对怀梆戏曲的文化学研究之外，其余均是对怀梆音乐的考察分析。然而，有关对怀梆的戏剧艺术学的考察分析不多，因此亟待学界对其舞台、表演、化妆等方面给予分析考察。

**（二）怀梆戏曲音乐进高校课堂，为其发展、受众、传播、传承带来良好的发展途径**

由于受审美多元化与现代化进程的影响，怀梆戏曲音乐的保护、发展与传承面临诸多严峻问题。鉴于此，自2009年开始，作为地方高校的河南省焦作师专将怀梆列为音乐系表演专业的必修课，聘请非物质文化传承人，怀梆著名艺人赵玉清、孙国成等人，进课堂传授怀梆

---

① 赵书峰《怀庆梆子源流与形成辨析》，《交响》2006年第1期，第21—26页。

② 赵书峰《河南怀梆戏曲发展现状调查研究》，《艺术探索》2007年第5期，第43—45页。

③ 赵书峰《怀梆艺术的源流与形成研究》，中央民族大学2005年音乐学专业硕士学位论文。

④ 王静《焦作怀梆戏研究》，河南大学2011年艺术学专业硕士学位论文。

⑤ 赵丽娜《怀梆唱腔艺术及其发展探析》，河南大学2006年音乐学专业硕士学位论文。

⑥ 李海安《赵玉清怀梆唱腔艺术研究》，新疆师范大学2007年音乐学硕士学位论文。

⑦ 唐霞《怀梆在民间社会的生存历史及功能分析 》，河南大学2007年民俗学专业硕士学位论文。

⑧ 王晓静《怀梆传统剧目文本研究》，河南大学2008年中国古代文学专业硕士学位论文。

⑨ 丁永祥《怀梆文化生态研究》，中国社会科学出版社2011年版。



图一：赵玉清老师为河南焦作师专音乐系表演班学生上怀梆唱腔课（笔者摄于2013年3月）

唱腔与表演内容，不仅开阔了学生的文化艺术视野，而且增强了大学生保护与传承地域文化的责任心与使命感。这种良好之举不仅有助于保护、发展与传承怀梆戏曲艺术，而且对于提高与丰富声乐专业学生的唱腔与表演功底具有实际意义。据笔者2013年4月考察了解，该校音乐系每周开设四课时的学习怀梆唱腔课，使大学生亲身感受怀梆戏曲音乐的艺术魅力，使这些受到西方音乐文化熏陶的大学生，用“文化相对论”观点来审视与关照怀梆所呈现的艺术魅力以及独特的文化价值。此举的好处在于：它能使一个地方小剧种在保护、普及、传播、传承方面获得一个更好的发展平台。

**（三）运用多媒体技术，宣传怀梆戏曲音乐文化**

运用现代多媒体技术宣传、传承怀梆艺术是一个很好的举措。令人欣喜的是“中国怀梆网”[①]的开通，拓展了怀梆戏曲音乐文化的传播与受众空间。该网站设立有“怀梆动态”“怀梆名家”“怀梆研究”“怀梆曲谱”“怀梆影音”等栏目，对于传承、宣传传播与保护怀梆戏曲艺术文化起到了良好的推动作用。

**（四）民间怀梆剧团自发举办怀梆艺术展演，营造良好的生存发展空间**

据笔者2013年考察，为了保护、传承、普及以及传播怀梆戏曲音乐，以沁阳市宋寨村怀梆剧团为代表，自发举办乡村怀梆艺术展演，邀请沁阳市周边县市的民间怀梆剧团前来举办系列艺术展演。这种民间自发的艺术活动为怀梆戏曲的发展营造了浓厚的戏曲音乐发展氛围，为其发展、传承奠定了良好的社会受众基础。如河南沁阳宋寨村民间怀梆剧团，曾经举办“2011宋寨首届乡村怀梆艺术节展演”，邀请了河南博爱、温县、武陟、新乡等县的民间怀梆剧团参与艺术节展演。

① http://www.zghbys.cn/中国怀梆网。

## 二、存在的问题

### （一）无奈的选择

由于受市场经济与审美受众偏好的影响，怀梆剧团下乡演出时，要加演一两场豫剧剧目。据笔者于2013年春节期间，对沁阳市怀梆剧团在西向镇的演出情况进行了考察。该剧团根据演出合同要求，期间要穿插演出一场豫剧《哑女告状》。笔者曾与赵玉清先生交流后认为，当演员唱豫剧时，由于受怀梆剧种的影响，在唱腔吐字方面仍带有怀庆府方言，而不是豫剧的中州话，这种尴尬的做法实质上是由于受观众审美喜好以及经济利益的驱动。如济源市梨林怀剧团[①]，20世纪60年代，曾改唱过豫剧。所以看出，由于受到豫剧文化的广泛冲击，作为一个地方小剧种，怀梆的发展、传承与保护状况仍面临诸多严峻的问题。



图二：沁阳市怀梆剧团在西乡镇二街村演出豫剧《哑女告状》（笔者摄于2013年2月）

### （二）传承与创新问题存在矛盾

1. 改革后的怀梆戏曲音乐由于受到豫剧的影响个性特征消失

艺术的独特之处在于其鲜明的个性特质。如挑后嗓与“尖弦”乐器的使用，无疑是怀梆戏曲最具个性特点的部分。但是近年来，随着受众审美观的改变，及其艺术创新与发展的需要，在豫剧戏曲文化的影响下，怀梆戏曲音乐的发展出现了系列值得注意的问题：如怀梆新调唱腔语言的中州话特征，以及传统伴奏乐器“大弦”（或“尖弦”）的基本消失，很多剧团都用板胡来替代。[②]在唱法方面，最具艺术个性的“挑后嗓”（或称脑后音）也很少有演

① 为当地的民间怀剧团。

② 笔者于2013年3月对怀梆县剧团音乐设计杨占祥先生的采访，他1968年开始拉头弦（尖弦），随后从事怀梆音乐创作。据他讲，尖弦乐器与其他乐队乐器音色不融合，刺耳，把位很短，换把位不方便，音准不好把握。演奏技巧难度大，音色与其他乐器不融合。尤其是样板戏音乐，这种乐器不能伴奏，因此，用板胡替代。板胡替代大弦主要是从样板戏时期开始的。

员能唱，原因主要是缺乏后备人才，培养缺乏规范化，只有个别演员能唱“挑后嗓”，如赵玉清先生。据笔者调查，在沁阳市怀剧团基本上没有人能用此唱腔技巧，尤其是运用倒吸气方法来运用“挑后嗓”技巧的演员更是很难找到。笔者于2012年5月考察河南省济源市梨林民间怀剧团，据一位70多岁的老艺人说，由于这种唱腔技法较难学，现在很少能唱，演员多用二本腔唱“假簧”。[①]怀梆戏曲虽然“申遗”成功，但唱腔中的“古怀庆府”方言，只是在某些民间剧团中还有保留，究其原因，据赵玉清先生说，主要是由于怀梆老调很多年轻人不喜欢听，为了增加受众群体，在改革中逐渐吸纳中州方言。我们知道，传统音乐文化的保护与创新问题始终是一个矛盾问题。但是“放弃自己艺术中最原生性的东西，去追逐一些共性化的东西，难免使其艺术的本体内涵失去个性特征，进而也抵消了其所蕴藏的独特的艺术价值”[②]。民族音乐学强调世界音乐的多元化特征，主张文化相对主义审美价值观，因此看出，怀梆在“申遗”成功后，并没有坚守自己最独特的文化特质，而选择具有普适性的特征进行改革与创新。正如美国著名民族音乐学家杰夫·泰顿（Jeff Titon）认为，“非遗”作为历史遗迹而要求进行保护和维系，联合国教科文组织意指其真实性在于它过去的辉煌；当它作为活生生的传统文化需要得到保护时，联合国教科文组织所要说明的是“非遗”的可持续性取决于其对未来的适应能力。确立一些“非遗”代表作，联合国教科文组织发现其自身无意中成了当地文化政治的武器。[③]因此看出，在当下审美多元化与商业社会的影响下，与其他传统音乐文化一样，怀梆戏曲音乐的保护与发展始终是一个自相矛盾的问题，值得我们进行深入的调查研究。

2. 官方与民间剧团生存现状考察

官方剧团完全靠政府资金扶持完成计划内的演出任务，而民间剧团因缺少资助，剧团的发展形势不容乐观。首先，官方剧团由于受到来自政府的资金支持，剧团演出情况相对稳定，政府每年拨款30万元，完成送戏下乡100场的任务。然而这些补助只是杯水车薪，很多演员为了维系生存不得不在业余时间参加“隔夜香”[④]活动。还有一些演员业余时间基本上是做副业（如开饭店、服装店、婚庆公司等）以维持家庭开支。所以，造成沁阳市怀梆剧团缺乏常年系统的训练，由此造成不能编排新的怀梆剧目，以至于在其传承、发展、人才培养方面带来诸多不利因素。

其次，怀梆民间剧团由于缺少人才与资金支持，生存现状堪忧。“申遗”对民间剧团的

---

① 据孙国成师傅说以前的挑后嗓都不招人喜欢，在艺术观念上来说一般都不支持，所以这些年基本上都消失了。

② 赵书峰《增强保护观念 敢于面对问题——以我国传统音乐类“非遗”项目的保护与传承为例》，《人民音乐》2013年第6期，第57页。

③ （美）杰夫·泰顿：《音乐及其持续性》，载张伯瑜编译《世纪之交的西方民族音乐学理论》，上海音乐学院出版社2012年版，第208页。

④ 当地民间婚丧嫁娶仪式中的各种文艺表演。

影响不大，因为它们多是以村寨为单位自发而成的，多为戏迷自筹资金，以及依靠民营企业家的赞助而维持。这些剧团演员很多年事已高，演出中的难度较高的做打动作很难完成。另外，由于缺乏资金支持，这些民间剧团很少排演新剧目，比如宋寨怀剧团基本上是以演传统的老剧目为主，如《反西京》《穆桂英下山》等，很少改编和演出现代戏，主要受制于演员、灯光、服装等因素的限制。还如济源市梨林剧团目前由于缺乏资金，很多舞台道具、音响年久残旧，需要更新。另外，缺少传承者进行相关的业务辅导。比如沁阳市王曲乡怀梆剧团由于缺少师傅培训，很多唱腔都是根据光盘中的唱法来模仿，所以，怀梆戏曲成功“申遗”后，民间怀梆剧团的生存现状并没有发生根本性改变，尤其是政府在资金与人力方面的支持与帮助力度不够。所以看出，民间剧团的不景气在一定程度上为怀梆艺术的发展带来严重挑战，所以只有培育大量的民间草根剧团，营造良好的戏曲音乐发展空间，才有助于怀梆戏曲音乐的发展、保护、传播与传承。

3．缺少怀梆戏曲音乐的改革与创新人员

戏曲音乐的改革与创新离不开专业戏曲创作与表演等后继人才的培养与挖掘，只有做好上述工作才能带来可持续性发展。然而从官方与民间剧团来看，十分缺少相关的戏曲革新与改革方面的人才。一些老的戏曲创作表演人才，大多年老多病，最小的也已经60多岁。比如沁阳市怀梆剧团多年没有编创新剧目，以至于连续几天的演出，有时候甚至会加一场豫剧作为补充。

4．缺乏传承人为怀梆戏曲音乐的发展带来不利因素

怀梆戏曲艺术的后备人才缺乏，是影响其传承与发展的重要因素。当下，无论是官方还是民间怀梆剧团缺少年轻的演员。如在20世纪80年代成立的“朱载堉艺术学校”[①]培养了一批怀梆戏曲表演人才，这些演员直到



图三：赵玉清老师为宋寨怀剧团演员辅导唱腔（笔者摄于2012年4月）

① 如今这所艺术学校已经停办多年。

2012年才转为沁阳市怀梆剧团正式在编的演员。而在民间剧团，几乎很少有年轻的演员，有时候因角色不齐，只能邀请其他团的演员来客串。因此看出：官方剧团是体制内的一种艰难生存，而民间剧团则面临自生自灭的尴尬境地。目前只有以赵玉清、孙国成两位传承人为怀梆戏曲的发展、保护四处奔走，他们经常深入到民间剧团，为他们进行不定期的业务指导，希望用他们微薄之力维持怀梆艺术生命的不断延续。

5. 虎头蛇尾的保护行为

自从2006年成功“申遗”以来，举办每年一届的怀梆戏曲大赛，但是近两年以来，由于受到现代化审美文化的冲击，怀梆的演出市场逐渐萎缩，致使其不能为政府带来丰厚的经济回报，因此导致这种活动被迫取消。其次，为了应付上级检查，在第一、二、三届怀梆戏曲大赛中参演剧目都是清一色的怀梆，而到了第四届却出现了豫剧与怀梆戏曲同时参演的情况，文化部门在“申遗”背后所体现出的过度追求文化政绩的现象值得认真思考。

## 三、余论

总之，“非遗”项目的保护与传承，不能停留在表层上，要正视存在的问题，要结合传统文化自身所具有的乡土性与原生性特征进行保护与传承。同时，也要遵循其文化发展的规律，深入地挖掘、保护与传承怀梆戏曲文化资源，不能搞面子工程，只顾及“前景”（形象工程），而对“背景”（传统文化保护与传承中的深层次问题）中出现的问题不敢正视，不积极主动地进行解决。所以，怀梆戏曲艺术的发展与繁荣，必须坚持其艺术的本体特征，在借鉴吸收周围传统文化的同时，要始终保持其原生性的艺术特质。假如一味地借鉴豫剧艺术进行改革与创新，最终会导致其艺术特质走向“豫不豫、怀不怀”的尴尬局面。当下，怀梆赖以生存、发展的社会基础发生了变革，出现演出市场低迷、演员跳槽等严重现象，整个剧种面临着青黄不接、后继乏人的局面，需要从速采取措施加以抢救、保护。因此，建议尽快培养怀梆表演、唱腔、乐队配置等方面的专业化人才，加强怀梆戏曲音乐文化的发掘、抢救和保护工作，这对于丰富和完善我国梆子腔剧种体系的整体性研究将起到重要的推动作用。

作者单位：福建师范大学

# 保定老调伴奏的历史沿革[①]

赵敬蒙

保定老调的伴奏是组成老调艺术的标志性艺术形式，它既有符合为戏曲唱腔伴奏的共性也有自己独特地方韵味的个性。老调伴奏经历了从清代到今天的漫长发展历程，随着时代不断革新与发展，艺术形式日臻完善，艺术水平逐渐提高，不同历史时期的老调伴奏形式随之变换，这种来自伴奏方面的变化直接影响着老调表演艺术风格及特点的变迁。

老调形成于清初，伴奏乐队又称“文武场”。“文场”指的是乐队中的旋律乐器，用于为老调唱腔做伴奏，同时演奏配合演员念白、表演的背景音乐。保定老调早期的文场乐器有四胡、笛子、唢呐。其中，笛子和唢呐一直沿用到现在。四胡现在已经不在乐队中使用了，其音色接近二胡，由四根弦组成，配以四个弦轴，运弓时其中的两根弦同时发音，两音的音高相同，另外两根弦也是同样的音高。四胡曾广泛用于京韵大鼓、西河大鼓、天津时调、湖北小曲、曲剧、皮影等的伴奏，声音委婉细腻，柔和而富于歌唱性，适合表现不同的情绪。“武场”指的是乐队中的打击乐器，老调最初的武场使用的是当时最为流行的高腔戏打击乐器，主要包括堂鼓、大鼓、大铙、大钹、大筛、小锣、南梆子。堂鼓是当时的乐队指挥，即所有其他打击乐器以及文场乐器都要服从堂鼓的统领，默契配合，完成伴奏任务。由于这时的打击乐器整体发音效果显得较为深沉，所以锣鼓经的唱法是“且、噔、哐”（“且”旧时读音为“确”），其中的大鼓、大铙、大钹同时发音，锣鼓经记谱为“且”；大鼓、小锣、大钹同时发音，记谱为“噔”；大筛的音色最为低沉，记谱为“哐”。当时使用的这些打击乐器的产地在广州，所以北方艺人称之为“广家伙”，也叫“广锣鼓”。

---

① 本文为2012年度保定学院教学改革研究项目《大学生课外民族音乐艺术活动研究》成果，项目批准号：20120216。

到乾隆年间，秦腔在北京曾鼎盛一时，至徽班进京逐步代替了秦腔的地位，秦腔转向北京周边地区发展。老调在此期间也受到秦腔的影响，在伴奏方面做了很大的改革，文场仿照秦腔采用大板胡做主奏乐器，代替了四胡。主奏乐器变得高亢明亮，使得老调唱腔演出效果整体上有了较大的改观，由原来的曲牌体逐步转为板腔体，原先的柔婉低沉变得嘹亮悦耳，武场增加了梆子腔的标志性打击乐器——枣木梆子，增强了唱腔音乐的节奏性。

新中国成立前，老调经历了一次重要的革新，对老调唱腔及伴奏都产生了长久而深远的影响。这次改革的主要人物就是周福才，他在老调戏班中担任生角。周福才和当时乐队的主要成员——司鼓白强、板胡白壮，研究切磋，对老调唱腔及音乐做了很大的改动。吸收了河北梆子的板式和伴奏形式，借鉴梆子的板式变化移植到老调唱腔板式上面，丰富了老调唱腔的板式，增加了老调唱腔及音乐的表现内涵。文场的主奏乐器由大板胡改用河北梆子使用的小板胡。从大板胡与小板胡的构造上分析，大板胡的“琴瓢”（即板胡下面的音筒）比小板胡的“琴瓢”稍大，“琴杆”稍长，采用的弦也比较粗，所以发出的声音比小板胡要低沉一些，小板胡的声音相比而言更具有穿透力，声音更明亮。小板胡使得老调唱腔旋律的伴奏既不失原来高亢挺拔的气势，又增加了伴奏的灵巧性，从此成为老调主奏乐器沿用至今。二胡也在这次改革中加入到了老调伴奏乐队，其拉弦乐器音色能够更好地凸显老调的韵味和委婉的特征，文场的笛子和唢呐沿用。武场由“广家伙”改用京剧和河北梆子使用的“苏锣鼓”即“苏家伙”，其名源于这种锣鼓最初来自苏州的昆剧锣鼓，后来引入到京剧中而被广泛学习和引用。“苏家伙”主要由板、板鼓、梆子、大锣、铙钹、小钹、小锣、堂鼓组成，锣鼓经的唱法是“仓、才、仓、才”，其锣鼓经与京剧基本相同，武场的伴奏效果比原先的“广家伙”更加悦耳，从此老调的伴奏乐队基本定型。

新中国成立后，老调发展迅速，正定、定县（现在的定州）、安国、高阳、阜平等地均成立了老调剧团，其中以高阳老调剧团最为优秀，当时的主管部门决定由各县抽调尖子演员，组建了规模最大、实力最强的“保定专区老调剧团”。1959年，保定专区老调剧团受命进京演出新编历史传统剧目《潘杨讼》，主管部门高度重视，演员数量和乐队人员配置都得到了极大的补充。从乐队伴奏方面来看，文场由原来的一把板胡（高章海担任），一把笛子（杨玉俭担任），增加了笙（田福祥担任）和大三弦（刘文耀担任）以及喉管（低音乐器），武场逐渐增加了大锣、中音大锣、高音大锣、盆鼓、碰钟。与此同时，保定专区老调剧团又在保定市各学校选拔优秀的音乐人才，为老调伴奏积蓄后备力量。当时入选的人员有：二胡演员张顺通、陈生、赵保垣；大三弦演员谢美生；扬琴演员田俊岭。这些新增加的年轻成员，均为初中、高中毕业生，学历高于原来普遍为小学水平的老艺人，且青出于蓝而胜于蓝，他们中有许多演员后来成为保定戏曲方面的专家。旋律乐器的增加大大增强了老调伴奏的艺术表现力，高音乐器与低音乐器同步发展，乐队编配更加科学合理，音乐演奏效果

更加充实和丰满，能够胜任的板式日益丰富，运用更为灵活。这一时期老调剧团整体的演职人员配备到位，不仅为老调今后的发展奠定了雄厚的人才基础，也使得老调艺术在新中国成立后达到了第一个高峰时期，标志性的成就是在长春电影制片厂录制完成了第一部老调电影《潘杨讼》，受到广大观众的一致好评。这个时期的老调伴奏乐队，编制已经较为完善，演奏水平和音乐创作水平都大幅提高，老调伴奏音乐从此与河北梆子等大剧种拉近了距离，从而提升了老调表演艺术的整体水平。

1965年前后，随着“文革”时期的到来，老调也跟全国的其他剧种一样开始排练样板戏，改唱京剧。乐队中加入西洋乐器，当时增加的有小号、圆号、长号、小提琴、中提琴、大提琴、黑管各一把。这些西洋乐器的加入，是“文革”时期的特殊产物，武场乐器基本沿用原来的种类。老调伴奏乐队使用西洋乐器演出的京剧样板戏有《沙家浜》《智取威虎山》《龙江颂》。

“文革”结束后，保定地区老调剧团恢复老调唱法，本地的观众又可以听到亲切熟悉的老调唱腔，观众对老调的期望值很高，促使老调排演了一批优秀的现代剧目，有《平原作战》《红灯记》《朝阳沟》《节振国》《社长的女儿》《磐石湾》《审椅子》等。在这些戏中，原来的西洋乐器演员有的改行演奏民族乐器，继续留在老调伴奏乐队中，有的转入其他艺术团体，老调伴奏乐队基本恢复原貌。

80年代后，社会经济文化发展迅速，保定老调迎来了又一个艺术高峰，接连排演了《小刀会》《红灯照》《红衣仙子》《钟离春》《日月经天》等脍炙人口的精彩剧目，当地的观众们踊跃购票观看演出。保定地区老调剧团的整体演职人员水平及数量均达到了历史最好水平，当时的“保定艺校”招收学员数量及质量也达到历史最高峰，优秀的戏曲苗子茁壮成长，后备人才辈出。保定老调的又一部新编历史剧目《忠烈千秋》演出获得了非常高的社会赞誉，轰动一时，并在西安电影制片厂拍摄成功，成为第二部拍成电影的老调剧目，是老调经典之作。

这个时期的老调伴奏乐队文场有板胡1把、笛子1把、二胡2—3把、中胡1把、大三弦1把、琵琶1把、大提琴1把，中阮1把，大阮1把；武场的乐器有板鼓、板、大锣、铙钹、小锣、堂鼓、吊镲、碰钟。由于乐队编制已经相对成熟并稳定下来，演职人员工作稳定，又有充足的人员配备和后备力量，乐队演奏达到较高的艺术水准，所以笔者以这一时期的乐器演奏为代表，对老调伴奏乐器进行逐一介绍。

文场乐器中，板胡任主奏乐器，也是乐队的领奏，板胡声音和演员的演唱声音要高度融合，配合默契，是乐队中最为重要的旋律乐器。一般板胡的演奏者不仅要熟知剧情的发展，还要具有深厚的音乐理论基础，能够采用灵活多变的音乐语言为演员演唱做好铺垫，使演员尽快进入演唱情景中，要了解每个主要演员的演唱特点，用伴奏弥补其不足，发挥其演唱优

势。老调伴奏乐队拥有众多非常优秀的板胡琴师，使老调唱腔表演效果大大提升。

笛子的演奏很特别，由于它和笙是固定音高的乐器，是乐队中随时发音的“校音器”和“音准参照物”，所以它在乐队中的地位一直没有动摇，基本上是跟随板胡进行整场的唱腔及音乐伴奏。不仅如此，笛子声音灵巧的特点还广泛用于旋律加花，它还是背景音乐的主要特色乐器之一。笛子演员有时还要兼任唢呐演奏。

笙，在这一时期引入老调的伴奏乐队中，因其热胀冷缩会对音高产生一定的影响，所以往往开场时，笙演员要提前“预热”乐器，然后加入伴奏。笙的伴奏和声效果显著，能够很好地起到伴奏的效果。

二胡和中胡一般情况下跟着板胡演奏旋律，老调伴奏中，主要发挥其中音区的作用，与中胡一起做好板胡的衬托。二胡在演奏背景音乐时旋律优美流畅，作用凸显，有时也采用跳弓为节奏性强的音乐打节奏。

琵琶的指法很多，在老调伴奏中，除了跟着板胡演奏主要旋律，还采用大量的和弦做扫弦的弹奏，可以根据剧情有很少的独奏，也有领奏的时候，都是画龙点睛之笔，不可多用，但是演奏戏剧性效果突出。

中阮和大阮、大提琴属于低音乐器，主要负责演奏持续的低音以及节奏性强的低音进行，为乐队中的高音乐器做低音衬托与铺垫，只有很少情况下参与演奏主旋律。

武场乐器中，板鼓和板由一人担任，有时还要兼任盆鼓和堂鼓，同时也是乐队的总指挥，所有武场乐器和文场乐器演奏均要看板鼓鼓师的指挥；大锣由一人担任，同时兼任大筛、吊镲等乐器；铙钹由一人担任，兼任小钹；小锣由一人担任；梆子由一人担任。

演出时伴奏乐队在舞台上的布局图：

这一时期的老调伴奏音乐，已经步入老调音乐创作的顶峰时期。从伴奏音乐的整体分析，戏曲伴奏所演奏的音乐称为戏曲音乐，戏曲音乐是组成戏曲艺术的重要艺术形式之一，是区分剧种的重要因素。戏曲伴奏的功能一部分是为唱腔做伴奏，即演员在演唱戏曲唱腔时的乐队伴奏，这部分乐队的伴奏音乐要符合剧种唱腔的特点，起到托腔保调，“唱腔”与“伴奏”达到相得益彰的效果，另一部分伴奏功能是演奏戏曲的背景音乐，主要是为剧情的发展做铺垫，背景音乐要与舞台表演艺术的各种表现手段相辅相成，适应并体现戏曲表演的整体要求。它以音乐来刻画人物形象，烘托表演气氛，控制舞台节奏，以音乐表现剧情展开与矛盾的发展，贯穿戏曲表演的始终。因此老调的伴奏音乐可以分为“唱腔伴奏”和“背景音乐”两部分。在剧本创作之初，“唱腔设计”和“音乐设计”常常是由不同的专业人员担任创作的。因此，担负着老调音乐的文场中各种乐器之间的配合，文场与武场器乐演员之间的配合，器乐演员与演唱演员之间的配合，各个环节都是紧密结合，环环相扣。老调的唱腔设计主要使用的是板腔体，文场演员在演奏这部分音乐的时候要深入掌握老调唱腔的特点，才能使自己的乐器演奏出老调的特色，适当使用技巧性强的加花手法，丰富活跃老调音乐，反之，如果随便在伴奏中加花会直接影响老调唱腔原来的韵味。

不同的戏曲剧种可以采用相同的曲牌，老调不仅借鉴了这些常用曲牌还在这一时期创作出一些老调曲牌，丰富了老调乐队的伴奏音乐，如吹奏曲牌【夸官曲】【饮宴曲】【发兵曲】【迎宾曲】【悲泣】等，弦乐曲牌【秋风颂】【拜庙】【相思】等。

值得一提的是，老调伴奏还有一种穿插在唱腔里的背景音乐，这种音乐也叫“行弦”，老调常用的有“头板行弦”“二板行弦”“小拉子行弦”等，是演员在演唱过程中，中途停止演唱、做动作表演时的伴奏音乐，音乐与表演动作密切配合，表演结束后继续演唱，这种音乐设计使得唱腔听起来更加符合剧情需要。

在此期间，老调在农村演出，每当演出开场前，依然采用原始的“打通”（音，痛tòng）方式。因农村一般没有铃声通知观众演出开始的时间，所以就采用乐队中的打击乐器“打通”的方式来吸引观众的注意力，一般打三遍，分为“头通”“二通”“三通”。就是通知看戏的观众，演出就要开始了，老调常用的有“嘉兴通”。

二十世纪后，老调的新排剧目有《风雨秀兰》《直隶总督唐执玉》等，总体演出剧目数量呈下滑趋势，一些经典传统戏《潘杨讼》《忠烈千秋》《哑女告状》等还在演出，专业演职人员的数量减少，伴奏乐队的组成越来越精简。普通的演出，文场有板胡、笛子、琵琶和一台电子琴，电子琴可充当低音和旋律伴奏乐器，武场乐器板鼓、铙钹、小锣、大锣等。

保定老调是保定地区白洋淀一带农村土生土长的地方戏曲，是河北省保定地区独有的地

方戏曲剧种，被列为国家级非物质文化遗产名录项目。保定是具有悠久历史的文化古城，在京津冀协同发展背景下，保定的地域文化会迎来更多的发展机遇，老调伴奏艺术也会随着老调艺术的发展绽放出新的魅力。

作者单位：保定学院教育系

曲 苑 新 声

# 迦陵清曲三首

## 叨 叨 令

叶嘉莹　词
朱　赢　曲
刘立昇　总谱

小工调 1= D

说什么逍遥快乐神仙界。有几个能逃出贪嗔痴爱人生债。休只向功名事业争成败。盛似那秦皇汉武今何在。兀的不恨煞人也么

6·5 4 3 0 4 3 4 3 | 5 6· 5 3·2 3 | 2 3 5 4 3 2 3 3 6 2 | 1 7 6 6 7 6 |
哥, 几 的 不 恨 煞 人 也 么 哥, 则 不 如

3·3 2 1 3 — | 2 2 3 1·2 7 | 6 — 1· 2 | 1 7 6 0 2 3 2 0 |

6·5 4 2 4 6 3 0 4 3 4 3 3 | 5 3 5 7 6· 5 3·2 3 1 2 3 | 2 3 5 4 3 2 3 0 6 6 2 | 1 2 7 6 0 6 7 6 0 |

慢 散

2 2 3 0 1 0 2 3 3 5 | 6 5 6 5 4 3· 5 | 6· i 6 5 3 3 3 2 | 1 2 7 6 — 0 ‖
化 作 一 点 轻 尘 飞 向 青 天 外。

0 0 1 1 2 | 3· 2 1 2 3 5 | 6· 5 3· 2 | 1 2 7 6 — 0 ‖

2 2 3 0 1 0 2 3 3 0 5 | 6 5 6 5 4 3 2 3 5 | 6· i 6 5 3 3 3 2 | 1 2 7 6 — 0 ‖

# 寄生草

叶嘉莹 词
朱 赢 曲
刘立昇 总谱

小工调 1= D

映危栏一片斜阳暮。绕长堤两行垂柳疏。看长江浩浩流难住。对青山点点愁无数。问征鸿字字归何处。俺则待满天涯踏遍少年游。向人间种棵相思树。

慢 散

# 折 桂 令

叶嘉莹 词
朱 赢 曲
刘立昇 总谱

小工调 1= D

想 人 生 恨 最
难 消。 柳
为 谁 青， 花
为 谁 娇。 九
月 寒 蝉，
三 春 杜 宇，

一梦南朝。算

只有，长江不老。

到天涯，依旧滔

滔。世事徒

劳。易水西风，

慢 散

白下寒潮。

甲午夏四月，迦陵师九十寿诞，群弟子得观先生少作，中有曲词数首。余阅之不足，描摹清商，发兴制谱。施于昆腔，被之管弦，为先生寿。余固知音律之难，愿诸周郎，不吝指正。

朱赢

作者单位：南开大学文学院

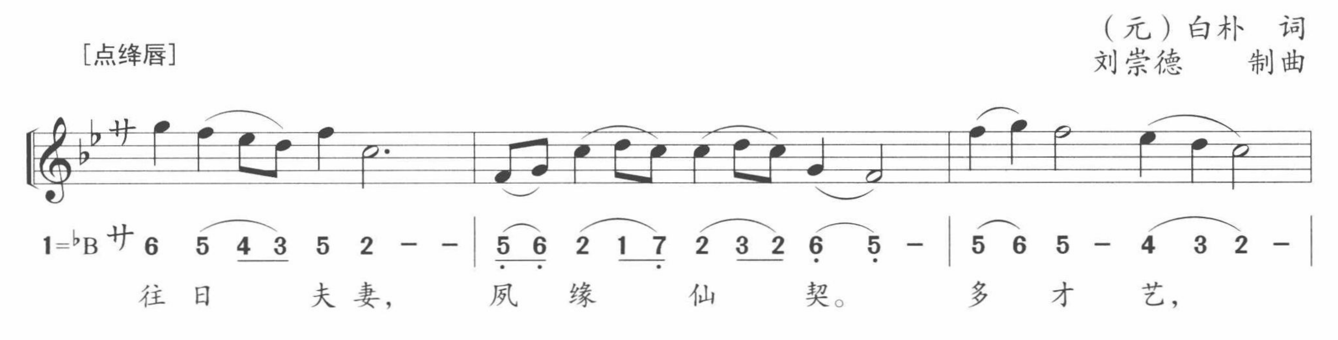
# 《墙头马上》曲谱[①]

## 墙头马上

第一折（仙吕点绛唇套）

（元）白朴　词

刘崇德　　制曲



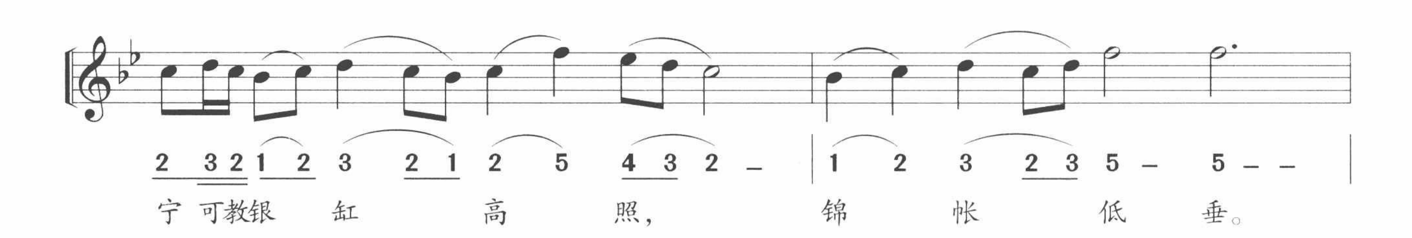




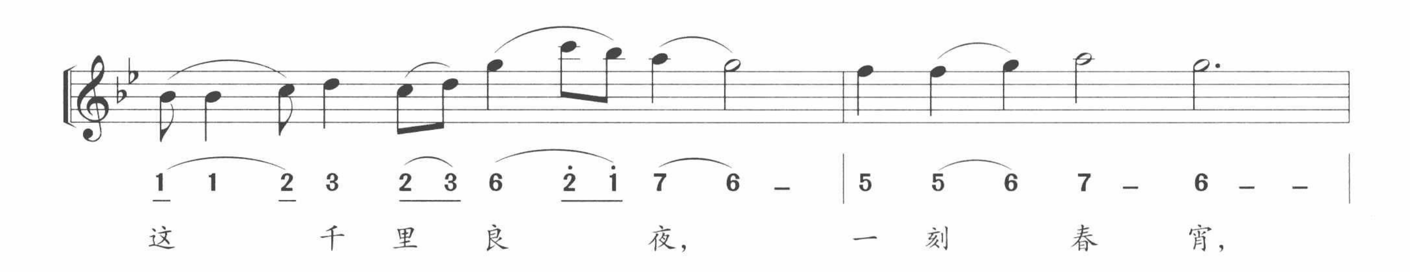
① 本文为2012年度教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中国古代曲乐整理和研究”阶段性成果，项目批准号：12JZD011。

［混江龙］


1=♭B廿
我若还招你个风流女婿，
怎肯教费工夫学画远山眉。


宁可教银缸高照，
锦帐低垂。


菡萏花深鸳并宿，
梧桐枝隐凤双栖。


这千里良夜，
一刻春宵，


谁管我衾单枕独数更长，
则这半床锦褥枉呼做鸳鸯被。


流落得男游别郡，
耽搁的女怨深闺。

［油葫芦］

1=♭B 廿 1 1 2 5 2 3 2 3 5 6 i 2 i 7 | 4/4 5 4 3 2 1 2 3 | 5 6 2 i 6 | 5 – 4 3 |

我为甚消瘦 春 风 玉 一

2 3 5 5 6 | i 6 5 – 6 | 5 – 2 4 3 | 5 3 2 1 6 | 5 6 1 – | 5 6 5 – | i 7 6 5 4 3 |

围？又 不曾 染 病 疾， 迎新来 宽褪了

2 3 5 6 | i 2 i 6 | 5 6 5 – | 5 6 i 6 | 5 3 2 1 2 | 1 1 6 5 6 1 |

旧 时 衣。 害 的 来 不疼 不 痛

2 3 5 6 5 3 | 2 3 2 – | 1 2 1 7 | 6 1 7 6 5 | 5 1 2 3 | 4 3 2 – 3 |

难 医 治。 吃了些好 茶

5 – 4 3 | 2 1 6 5 – | 5 6 5 6 | i 6 5 4 3 | 2 3 5 3 – | 1 1 2 – |

好 饭 无 滋 味， 似 舟中

2 5 4 3 | 2 3 1 7 6 1 | 2 – 5 – | 6 i 7 6 5 4 3 | 5 3 2 – | 1 2 3 – |

载 倩 女 魂， 天 边 盼 织 女


期。这些时困腾腾，每日家贪春
睡。看时节针线强收拾。
[天下乐]
1=♭B 廿
我可便提起东来忘了西，
咱萱堂又觑着面皮。至如个穷人家女孩儿
到十六七，是谁家来问亲？那家来做媒？
你教女孩儿羞答答说甚的？


[哪吒令]
1=♭B 廿
本待要送春向池塘草萋，我且来散心到荼蘼架底。
我待教寄身在蓬莱洞里。蹙金莲，红绣鞋，荡
湘裙，鸣环珮。转过那曲栏之西。
[鹊踏枝]
1=♭B 廿
怎肯道负花期，惜芳菲。粉悴
胭憔，他绿暗红稀。九十日春光如过隙，
怕春归，又早春归。


[寄生草]
1=♭B 廿
柳暗青烟密，花残红雨飞。这人人和
柳浑相类，花心吹得人心醉。
柳眉不转蛾眉系，为甚西园徒恁
景狼籍？正是东君不管人憔悴。
[么篇]
1=♭B 2/4
榆散青钱乱，梅攒翠豆肥。
轻轻风趁蝴蝶队，霏霏雨过

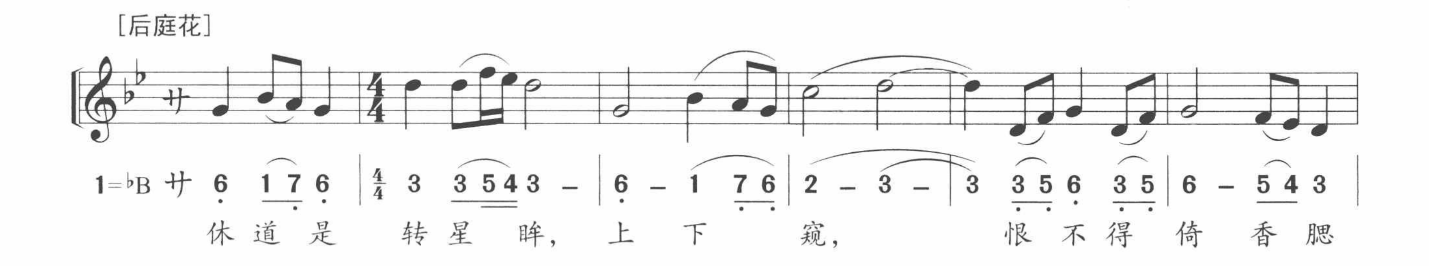

蜻 蜓 戏，融 融 沙暖 鸳 鸯 睡。落红


踏 残 马 蹄 尘，残花 酝酿 蜂 儿 蜜。


[金盏儿]
1=♭B 廿
几那 画 桥 西，猛听的玉 骢 嘶，便好道杏 花 一 色


红 千 里，和 风 掩 映 美 容 仪。他把 乌 靴 挑 宝


镫，玉带 束 腰 围。真 乃是 能 骑 高 价 马，会 着 及 时 衣。


[后庭花]
1=♭B 廿
休 道 是 转 星 眸，上 下 窥， 恨 不 得 倚 香 腮


左右偎。便锦被翻红浪，罗裙
作地席。既待要暗偷期，咱先
有意，爱别人可舍了自己。
[么篇]
1=♭B 廿
你道是情词寄与谁？
我道来新诗权作媒。我映丽日
墙头望，他怎肯袖春风马上

归？ 怕的是外 人 知。你便叫 天 叫

地， 哎！ 小梅香 好不做 美！

[赚煞]

1=♭B 廿

这一 堵粉 墙 儿 低， 这一 带花 阴 儿 密。












第二折（南吕一枝花套）

[一枝花]

1=A 廿 3 54 3 6 176 12 3 – | 6 6 12 354 32 17 6 – | 1 1 2 35 6 5 4 3 |

睡 魔缠缴 得 慌，别恨 禁 持得煞。离魂 随梦去，

1 76 2 3 323 5 43 2 – | 6 17 6 6262 1 76 | 3 53 1 231 21656 |

几时得好 事奔 人 来。一见了多 才，口儿里念，心儿里爱，

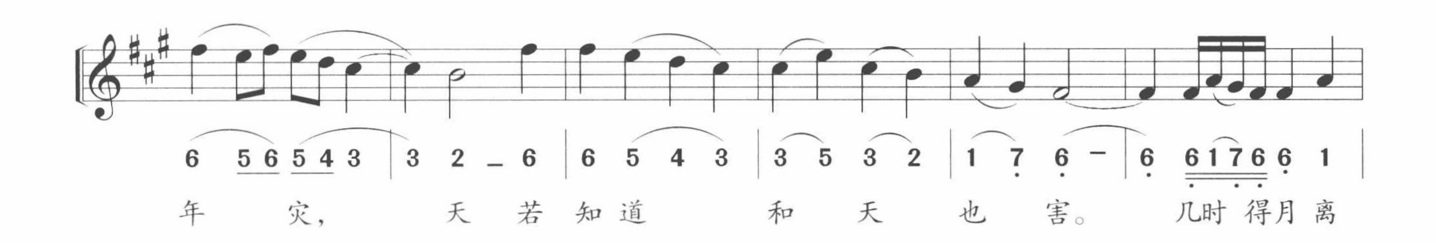
6 541 126 54356 – | 66 12235 43 2 – 3 – | 2 1763 3 5 6 1 76 ‖

合是 姻缘 薄上 该。则为画 眉的张 敝风 流，抛果 的潘郎 稔 色。

[梁州第七]

1=A 廿 2 2 3 1 2 – | 4/4 3 54 3 – | 2 3 5 6 | 6 561766 5 | 3 5 6 5 |

早是抱闲怨，时 乖 运 蹇。又添这害相思 月 值

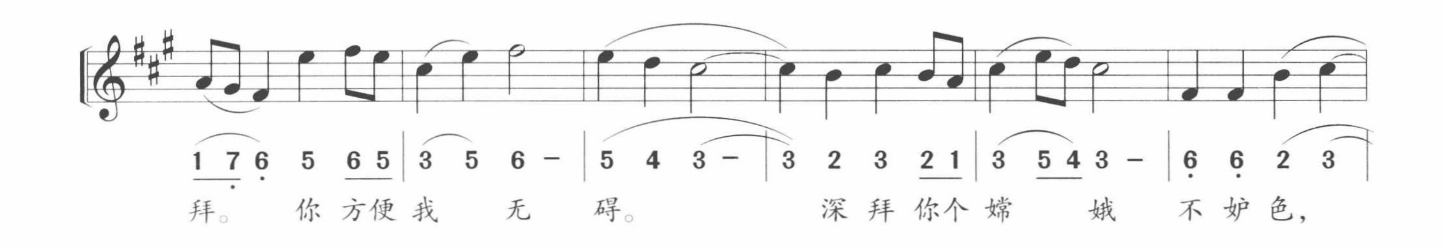

年 灾， 天 若 知 道 和 天 也 害。 几时 得月 离


海 峤， 才则是 日转中 牌。 怕 露 惊 宿 乌， 风 弄 庭 槐。


看银河 斜 映 瑶 阶， 都不动纤 细 尘 埃。 月也你本细 如弓


一 半儿 蟾 蜍， 却休明如镜照 三千世 界， 冷如冰浸十 二 瑶 台。


禁 炉 瑞 霭， 把 剔 团 圞 明 月 深 深


拜。 你 方便 我 无 碍。 深 拜 你个 嫦 娥 不 妒 色，


你敢且 半 霎儿 雾 锁 云 埋。


[牧羊关]
1=A
待月 帘 微 簌， 迎风户 半 开，你看这 场


风月规 划，就着这 风 送 花 香，云笼月 色。


你道为 甚着 你个 丫环 迎 少 俊， 我则怕 似赵杲送


曾 哀。 你道方 径 直 如 线， 我道 侯门 深 似 海。


[骂玉郎]
1=A
相逢正 是 花 溪 侧， 也 须 穿 短 巷 过 长


街。又不比秦楼夜宴金钗客。这的是


担着利害，把你那小性格，且宁奈!


[感皇恩]
1=A 廿
咱这大院深宅，幽砌闲阶，不比操琴堂，沽酒

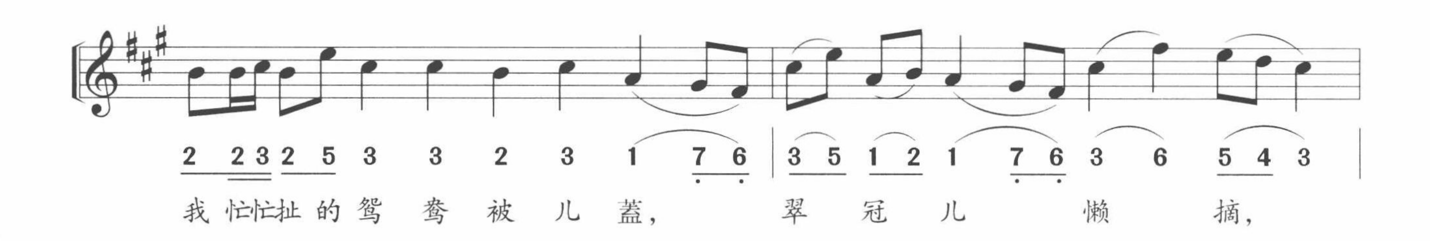

舍，看书斋。教你轻分翠竹，款步苍苔。


忽惊起庭鸦喧，邻犬吠，怕院公来。


[采茶歌]
1=A 廿
把粉墙儿挨，角门儿开，等夫人烧罢夜香来。月色


朦胧天色晚，鼓声才动角声哀。


[隔尾]
1=A 廿
我推粘翠靥遮宫额，怕绰起罗裙露绣鞋。


我忙忙扯的鸳鸯被儿盖，翠冠儿懒摘，


画屏儿紧挨，是他撒滞殢把香罗带儿解。


[红芍药]
1=A 廿
他承宣驰驿奉官差，来这里和买花栽，又不是


瀛洲方丈接蓬莱，远上天台。


比 画眉郎 多 气 概，骤青骢踏 断 章 台。枉骂他

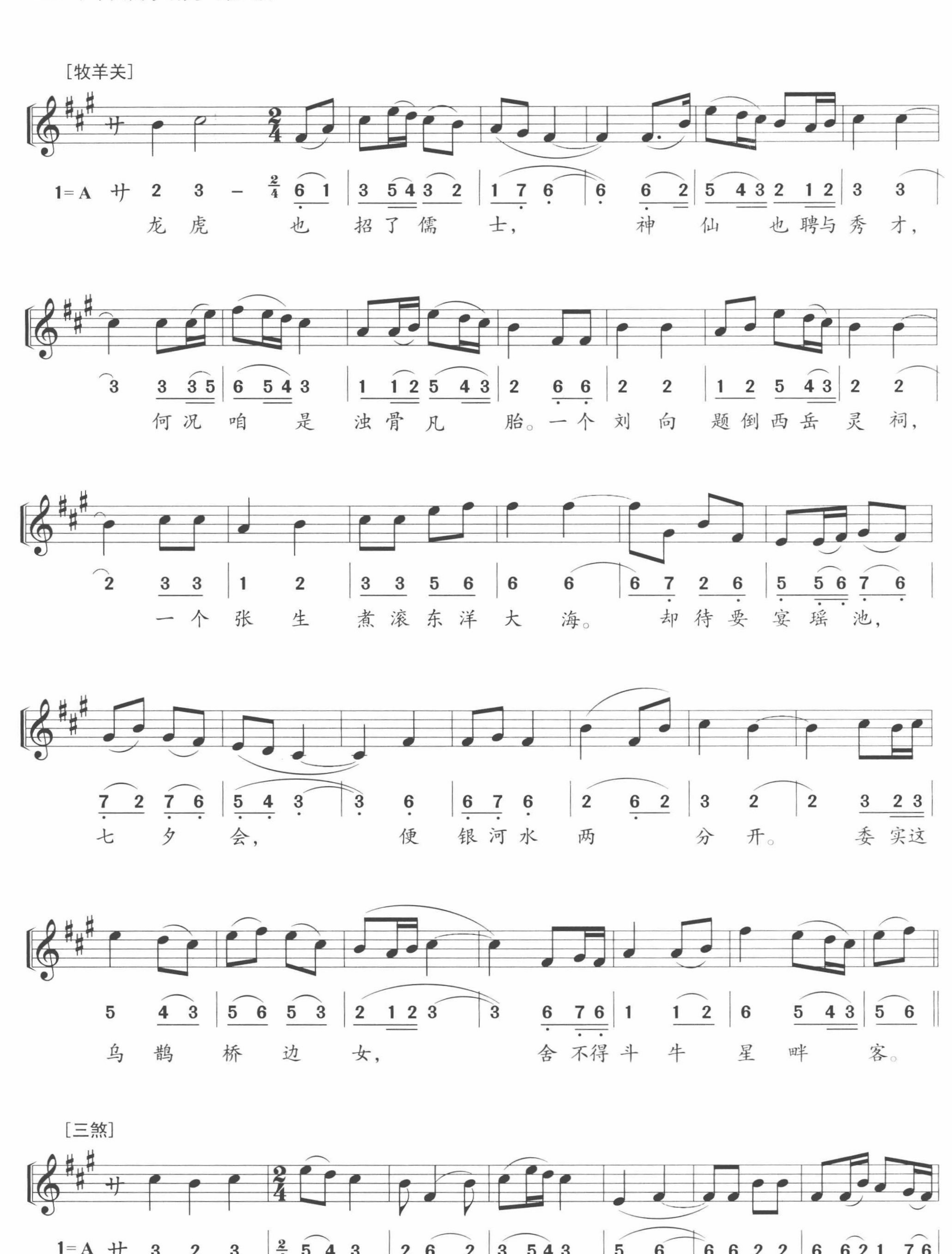

偷 寒 送暖 小 奴 才，要这般当 面 偷 白。

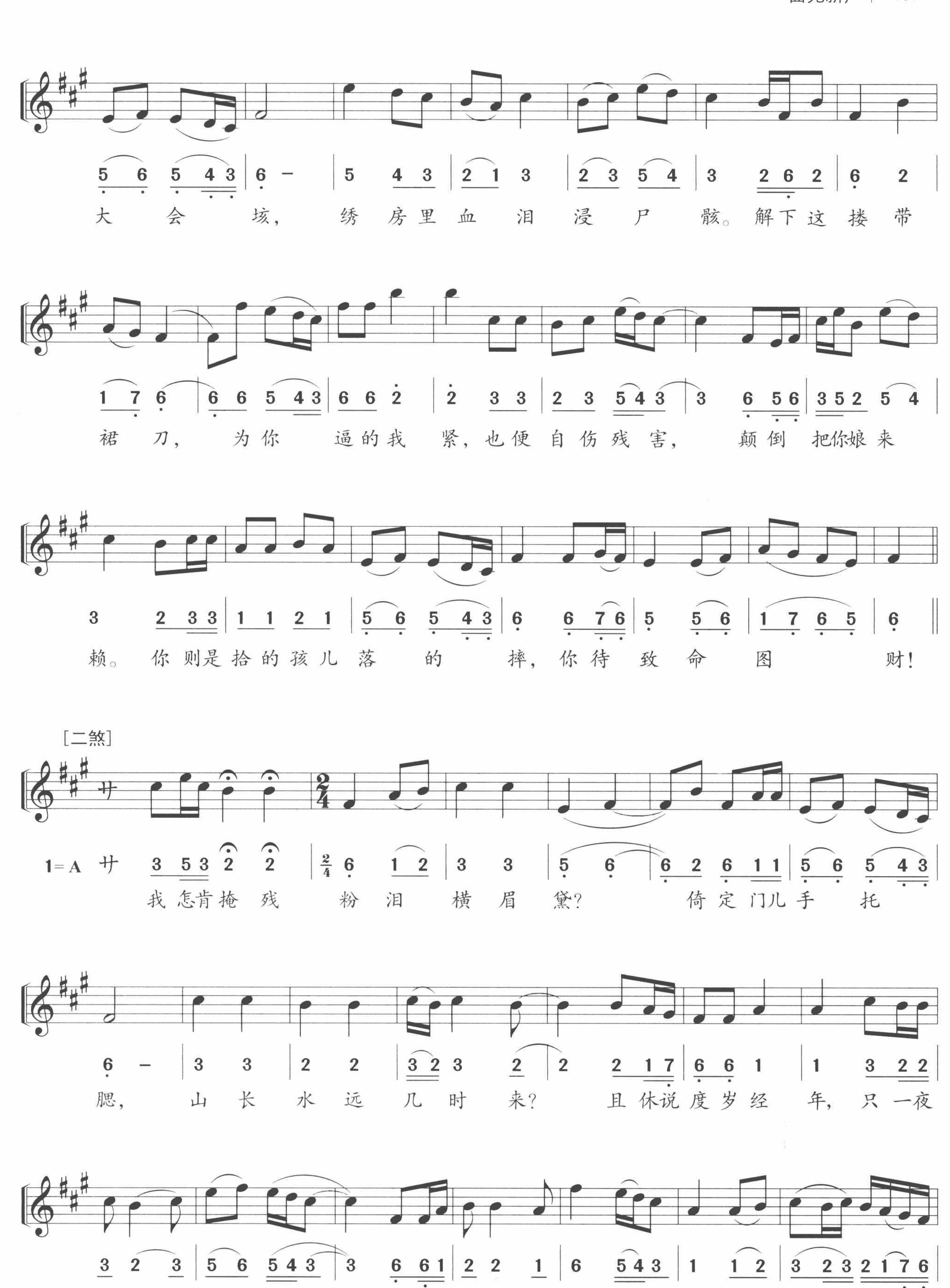

[菩萨梁州]
1=A 卄
是这墙 头 掷果 裙 钗， 马上摇 鞭 狂 客。 说与你个


聪 明的奶 奶，送 春 情 是这 眼去眉 来。则这女 娘 家 直恁 性 儿


乖，我待舍 残 生 还 却 鸳 鸯 债。 也谋 成 不 谋 败。


是今日且 停嗔 过 后 改，怎做的 奸 盗 拿 获！


[牧羊关]
1=A
龙 虎 也 招 了 儒 士， 神 仙 也 聘与 秀 才，
何 况 咱 是 浊 骨 凡 胎。一 个 刘 向 题 倒 西 岳 灵 祠，
一 个 张 生 煮 滚 东 洋 大 海。 却 待 要 宴 瑶 池，
七 夕 会， 便 银 河 水 两 分 开。 委 实这
乌 鹊 桥 边 女， 舍 不得 斗 牛 星 畔 客。
[三煞]
1=A
不 肯 教 一 床 锦被 权 遮 盖， 可不道 九 里 山 前


大会垓，绣房里血泪浸尸骸。解下这搂带
裙刀，为你逼的我紧，也便自伤残害，颠倒把你娘来
赖。你则是拾的孩儿落的摔，你待致命图财！
[二煞]
1=A
我怎肯掩残粉泪横眉黛？倚定门儿手托
腮，山长水远几时来？且休说度岁经年，只一夜
冰消瓦解。恁时节知他是和尚在？钵盂在？他凭着


满腹文章七步才，管倩取日转千阶。

［黄钟尾］


1=A 廿
他折一枝丹桂群儒骇，怎肯十谒朱门九不开。


不是我敢为非敢作歹，他也有风情有手策。


他也会圆成会分解，我也肯过从肯耽待。


便锁在空房嫁在乡外。你道父母年高老迈，


那里有女孩儿共爷娘相守到头白，女孩儿是你十五岁寄居的堂上客。

## 第三折（双调新水令套）

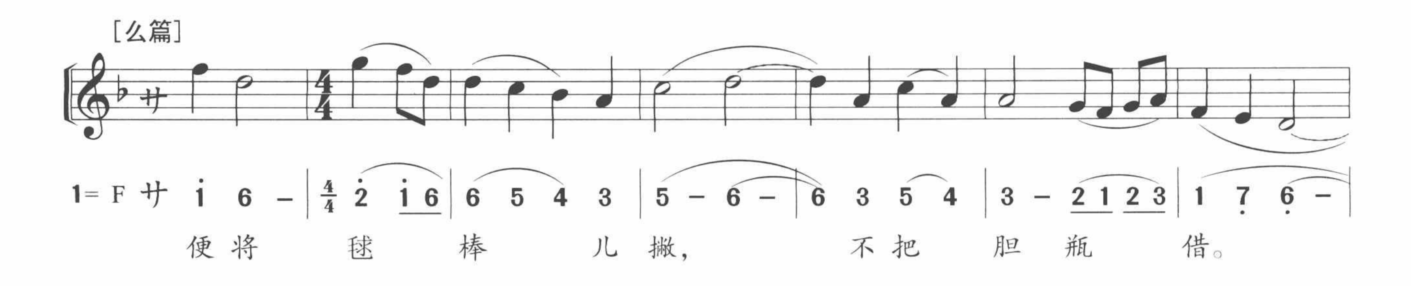


[新水令]
1= F 廿
数年一枕梦庄蝶，过了些不明白好天良夜。
想父母关山路途远，鱼雁信音绝。
为甚感叹咨嗟？甚日得离书舍？
[驻马听]
1= F 廿
凭男子豪杰，平步上万里龙庭双凤
阙。妻儿真烈，合该得五花官诰七香车。也强如戴满头
花，向午门左右把状元接，也强如挂拖地红两头来往


交 媒 谢， 今日个改 换别，成 就 了 一天 锦 绣 佳风 月。


[乔牌儿]
1= F 廿
当 拦 的 便 去 拦， 我把 你个 院 公 谢。 想 昨日被


棘 针 都把 衣 袂 扯， 将 孩儿 指 尖 都 挝 破 也。


[么篇]
1= F 廿
便 将 毬 棒 儿 撇， 不 把 胆 瓶 借。


你 哥 哥 这 其间 未 是 他 来 时 节， 怎 抵 死 的 要 去 接。


[豆叶儿]
1= F 廿
接 不 着 你 哥 哥， 正 撞见你 爷 爷。 魄 散 魂

消，肠慌腹热，手脚张狂去不迭。相公把

拄杖掂详，院公把扫帚支吾，孩儿把衣袂掀着。

［挂玉钩］

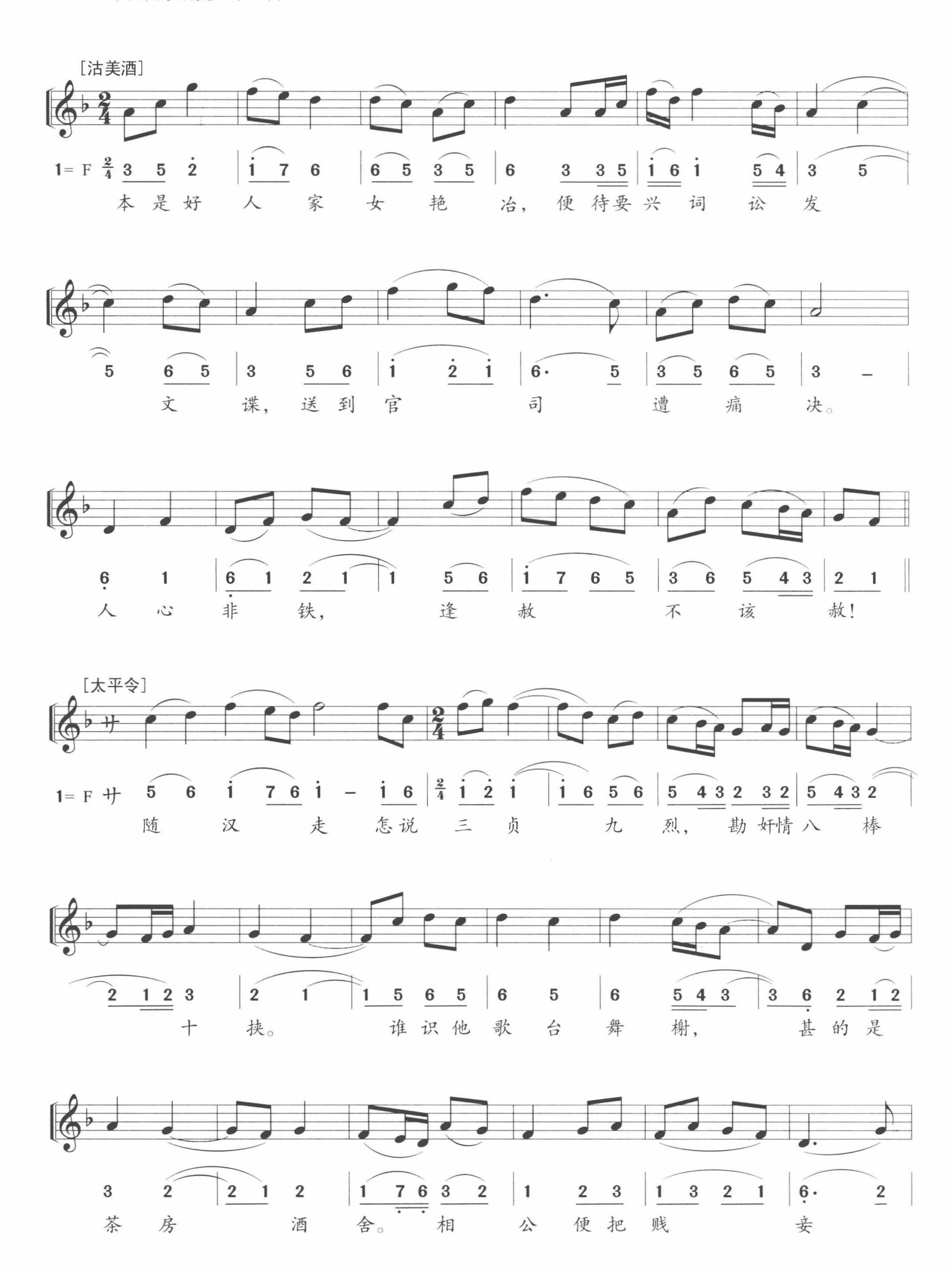
1= F $\frac{4}{4}$

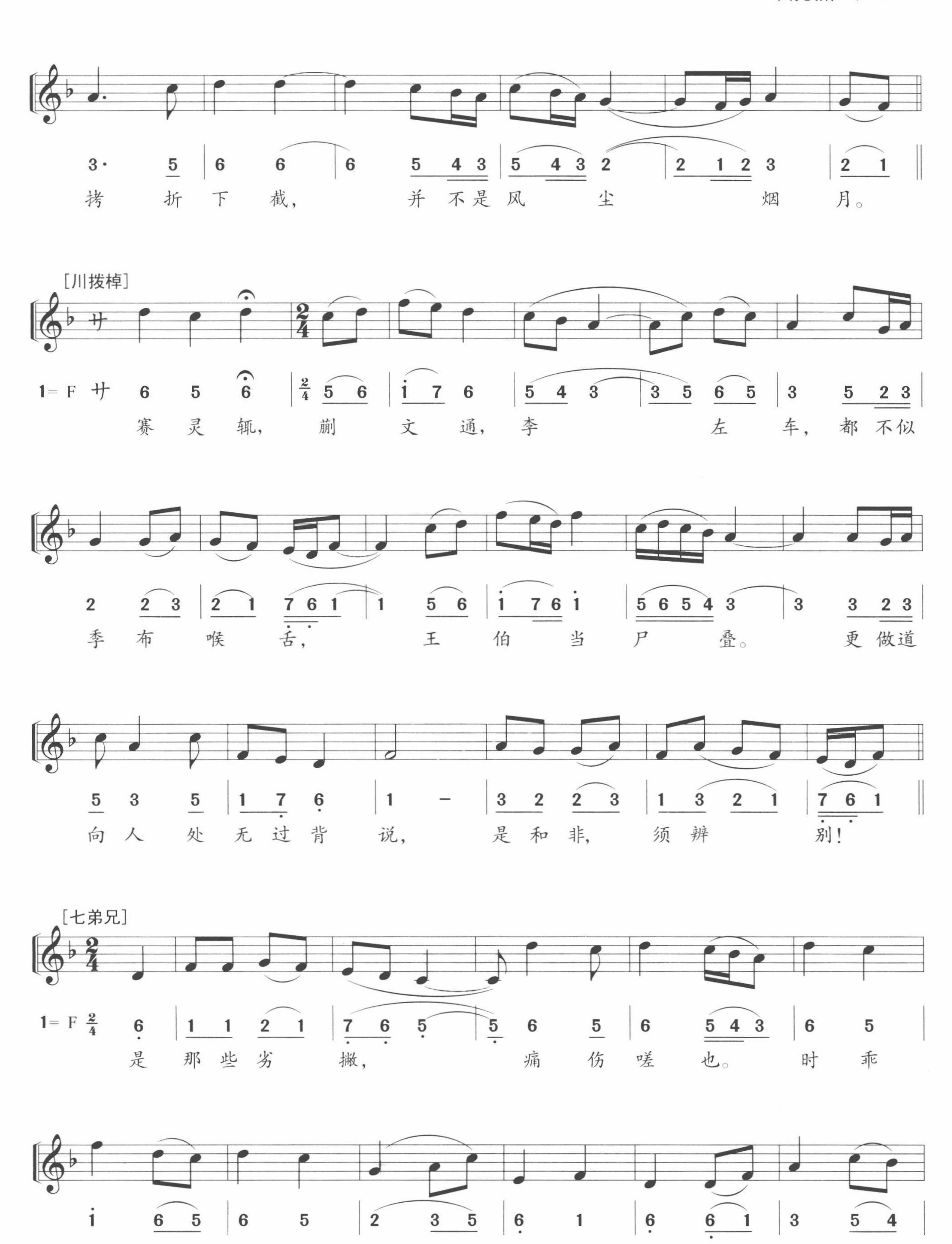
小业种把拢门掩上些，道不的跳天撅地十分

劣。被老相公亲向园中撞见者，唬的我

死临侵地难分说。氤氲的脸上羞，扑扑的

心头怯。喘似雷轰，烈似风车。


[沽美酒]
1= F 2/4
本是好人家女艳冶，便待要兴词讼发文谍，送到官司遭痛决。人心非铁，逢赦不该赦！
[太平令]
1= F 卄
随汉走怎说三贞九烈，勘奸情八棒十挟。谁识他歌台舞榭，甚的是茶房酒舍。相公便把贱妾


拷折下截，并不是风尘烟月。
[川拨棹]
1= F
赛灵辄，蒯文通，李左车，都不似
季布喉舌，王伯当尸叠。更做道
向人处无过背说，是和非，须辨别！
[七弟兄]
1= F 2/4
是那些劣撇，痛伤嗟也。时乖
运赛遭磨灭，冰清玉洁肯随


邪？ 怎 生的 折 开 我 连 理 同 心 结！

[梅花酒]


1= F
他 毒 肠 狠 切，丈 夫又 软 揣 些。 相 公又


恶 噷 噷 乖 劣， 夫 人又 叫 丫 丫 似 蝎 螫。 你 不去 望 夫 石 上


变 化 身。筑 坟 台 上 立 个 碑 碣。 待教我 慢 懒


懒， 愁 万 缕 闷 千 叠， 心 似 醉， 意 如 呆， 眼


似 瞎， 手 如 瘸， 轻 拈 掇 慢 拿 捻。


[收江南]
1= F 2/4
呀！　玷叮当掂做了两三
截，有鸾胶难续玉簪折。则他这
夫妻儿女两离别，总是我业彻，总是我
业彻。也强如参辰日月不交接。
[雁儿落]
1= F 艹
似陷人坑千丈穴，胜
滚浪千堆雪。恰才石头上


损 玉 簪，又教我 水 底 捞 明 月。


[得胜令]
1= F 廿
冰 弦 断，便 情 绝；银 瓶 坠，永 离


别。把几口儿分 两 处，谁更待双 轮 碾 四 辙。


恋 酒色淫 邪，那犯 七出的 应 拼 舍，享富贵


豪 奢。这 守 三 从 的 谁 似 妾？

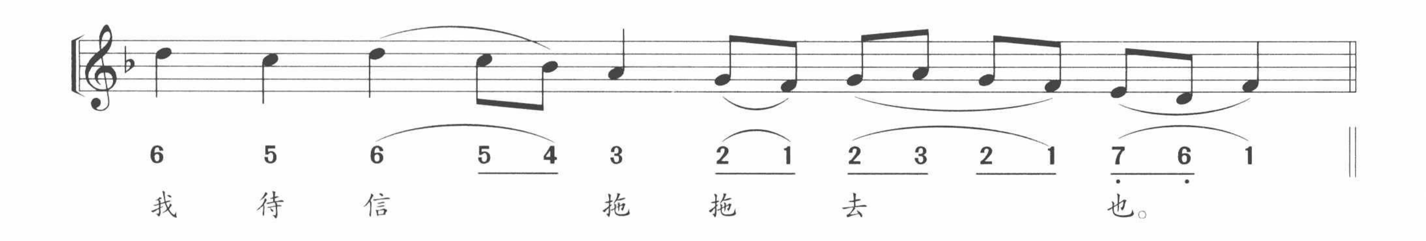

[沉醉东风]
1= F 廿
梦惊 破 情 缘 万 结，路迢遥 烟水 千 叠。









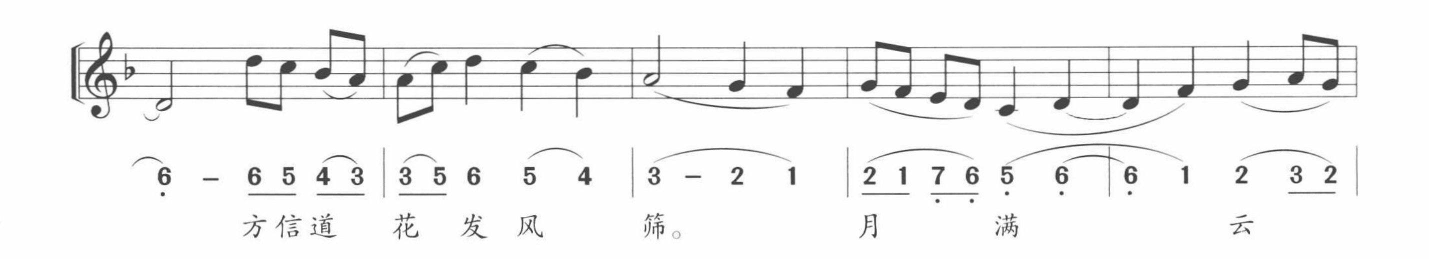




啼 哭 的 似 痴 呆。这 须是我 子 母 情 肠


厮 牵 厮 惹， 兀的 不 痛 杀 人 也!


[折桂令]
1= F 廿
果 然 人 生 最 苦 是 离 别，


方信道 花 发 风 筛。 月 满 云


遮。 谁 更敢 倒 风 颠 鸾， 撩 蜂 剔 蝎， 打 草


惊 蛇， 坏了咱 墙 头上 传 情 简 帖， 拆开咱


柳 荫 中 莺燕 蜂 蝶。 儿 也 咨 嗟， 女 又


拦 截， 既瓶坠簪 折， 咱义断恩 绝！


[鸳鸯煞]
1=F 廿
休把似残花败柳 冤 仇 结， 我与你生 男 长 女 填还彻。


指望生 则 同 衾， 死 则 同 穴。


唱 道 题 柱 胸 襟， 当 垆 的 志 节。


也 是 前 世 前 缘， 今 生 今 业。

（念）少俊呵！


与你干驾了会香车， 把这个没 气性的文 君送了也！

## 第四折（中吕粉蝶儿套）


[粉蝶儿]
1= F 廿
帘卷虾须，冷清清绿窗朱户。
闪杀我独自离居，落可便想金枷，
思玉锁，风流的牢狱，
谁教你飞出巴蜀，叫离人不如归去。
[醉春风]
1= F 廿
家万里梦蝴蝶，月三更闻杜宇。
则兀那墙头马上引起欢娱，怎想有这场苦。


苦！
都则道百媚千娇，
送的人四分五落，两头三绪。
[满庭芳]
1= F 廿
长安应举，羞归故里，懒睹乡闾。他那里谈天口
喷珠玉，一划的者也之乎。他那三昧手能修手模，
读五车书，会写休书。教斋长休题柱，想
他人有怨语，兀的不笑杀汉相如。


[普天乐]
1= F 廿
你待结绸缪，我怕遭刑狱。我人心似铁，他
官法如炉。你娘并无那子母情，你爷怎肯
相怜顾。问的个下惠先生无言
语，他道我更不贤达败坏风俗。怎做家无二
长，男游九郡，女嫁三夫。
[迎仙客]
1= F 廿
你封为三品官，列着八椒图。你父亲告



致仕 却离了 京 兆 府。吏部里 注 定 迁 移，户 部 里 革罢了俸
禄。 枉教他 遥 授 着 尚 书， 则 好 教 管 着 那普天下 姻 缘 薄。
[石榴花]
1= F 4/4
常 言 道 好 客 不 如 无， 抢 出 去 又 何 如？ 我 心 中
意 气 怎 消 除？ 你 是 窨 付，负 与 何 辜？既 为 官 怎
脸 上 无 羞 辱？ 你 道 我 不 识 亲
疏，虽 然 是 眼 中 没 的 珍 珠 处， 也 须 知略 辩 个 贤 愚。


[斗鹌鹑]
（快三眼）
1= F 4/4
一个是八列 周 公， 一 个 是 三 移 孟
母。 我本是好人家 孩 儿， 不是娼人 家妇 女。
也是行下春 风 望 夏 雨， 待要做春 属。枉坏了
少 俊 前 程， 辱没了你 裴 家 上 祖。
[上小楼]
（快三眼）
1= F 廿
恁 母亲从来狠 毒，恁父亲偏生嫉 妒， 治国 忠 直，操守
廉 能， 可怎生做事 胡 涂？ 幸得个鸾 凤 交， 琴 瑟 谐，

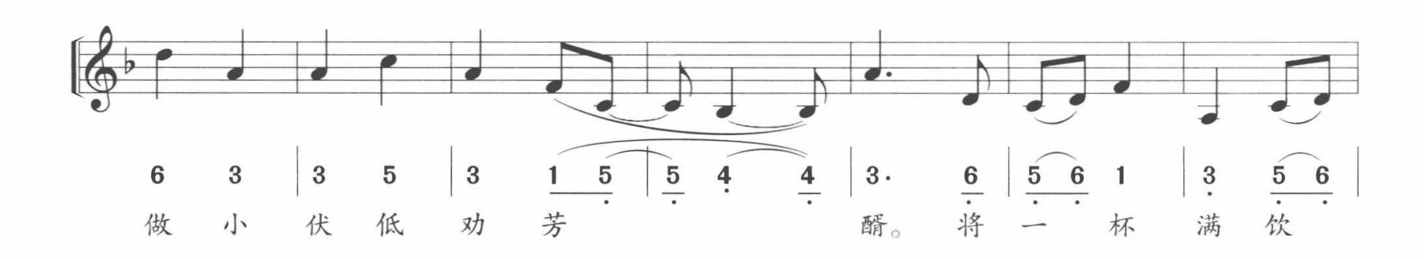


1 1 7 2 1 | 7 6 5 – 2 3 2 | 3 1 2 1 – | 2 1 6 1 7 2 1 | 7 6 5 – ‖
夫妻和睦。不似你裴尚书替儿嫌妇!
[么篇]
(快三眼)
1= F 4/4 6 4 3 | 5 5 1 7 6 | 5 3 5 3 | 6 6 5 4 3 | 2 3 – 3 2 2 |
他把酒盏儿擎,我便把认字儿许。赤紧的
3 3 6 5 4 3 | 6 5 6 5 4 6 | 5 2 2 3 | 1 7 6 6 1 7 | 6 – 3 5 | 2 – 3 2 |
陶母熬煎,曾参错见,太公跛扈。一个儿一个女,都
1 2 1 7 2 1 | 7 6 5 1 6 5 | 3 5 4 3 – | 5 5 6 1 2 1 | 7 6 5 – | 5 – ‖
一时啼哭,须是俺断不了子母肠肚。
[十二月]
1= F 廿 6 | 2/4 5 3 | 6 5 4 | 3 3 2 | 1 2 3 | 3 6 5 6 | 1 2 | 1 5 6 |
这是你自来的媳妇,今日参拜
5 4 3 | 3 1 3 | 1 1 | 5 4 3 | 3 2 2 1 | 5 5 3 2 | 1 1
公姑。索甚擎壶执盏,又怕是定计铺谋。


猛见了玉簪银瓶，不由我不想起当初。

[尧民歌]

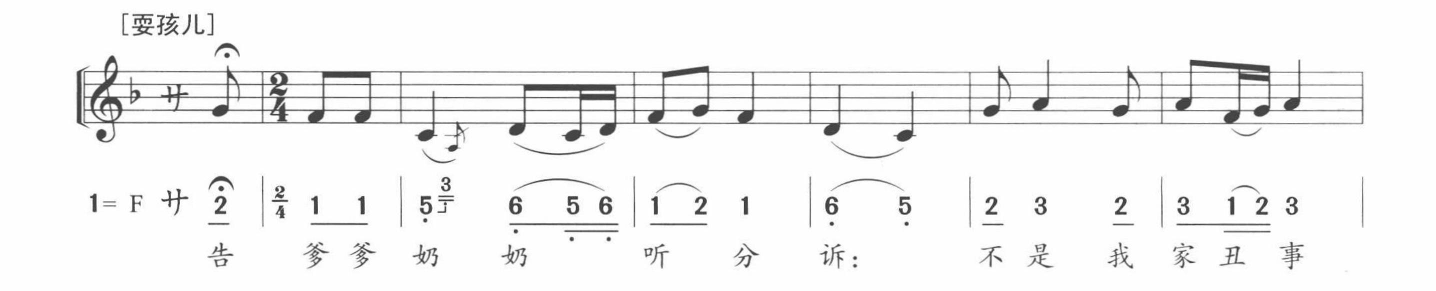

1= F 2/4
呀！只怕簪折瓶坠写休书，他那里


做小伏低劝芳醑。将一杯满饮


醉模胡。有甚心情笑欢娱！


踦也波踖，贼儿胆底虚，又怕似赶我归家去。

[耍孩儿]

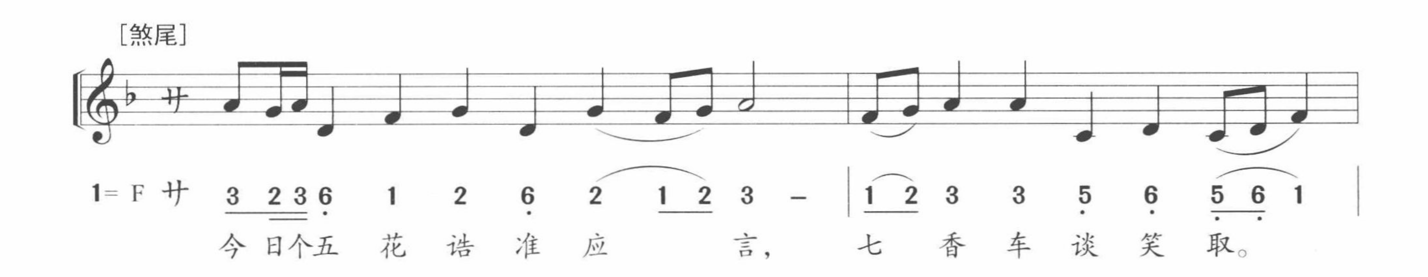

1= F 廿
告爹爹奶奶听分诉：不是我家丑事


将今喻 古，只一个卓 王孙气量 卷 江 湖。


卓 文君美 貌 无 如，她 一时 窃听 求 凤 曲，异日


同 乘 驷 马 车。也 是她前 生 福，


怎将我墙 头 马 上，偏输却 沽 酒 当 垆。


[煞尾]
1= F 廿
今日个五 花 诰 准 应 言， 七 香 车 谈 笑 取。


愿普天下 姻眷皆 完 聚。 荷 着 万 万 岁， 当 今 圣 明 主。

附记：此谱原为2005年应河北省正定县文化局之约所制，其中第四折全依《九宫大成》谱，文字略有出入。2009年6月5日。

又记：应俊勇弟之约，将全谱修定一过，尽一周之工，抄成简谱，五线对照谱，然犹案头之谱也，仅供搬演家参考。2014年4月5日刘崇德识。

作者单位：河北大学文学院